السلسلة النقدية
٤

المرآة والخارطة

دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي

- أعداء الشعر — و.ب ستانفورد
- فلاسفة ضد الشعر — و.ب ستانفورد
- معنى الفكرة الأدبية — ليونيل تريلنغ
- صناعة الخرافة والواقع — روبرت شولز
- الأقنعة في الشعر — ميكائيل هاجدغر
- جاك دريدا . اللغة من نفسها — كريستوف نوريس

ترجمة

سهيل نجم



دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي

المرآة والخارطة

دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي

اسم الكتاب: المرآة والخارطة
اسم المترجم: سهيل نجم

الطبعة الأولى ٢٠٠١

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سوريا – دمشق – ص.ب ٧٩١٧ تلفاكس: ٥١٣٦٥٢٦

موافقة مديرية الرقابة بوزارة الإعلام رقم / ٦٠٦٠٠ /
تاريخ ٣٠ / ٥ / ٢٠٠١م

الإخراج الفنّي وتصميم الغلاف: دار نينوى

المرآة والخارطة

دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي

ترجمة

سهيل نجم

مقدمة

تمثل هذه الدراسات، من الناحية التعاقبية، مفاصل أساسية من تأريخ النقد الأدبي الغربي فيما طرحه النقاد والمفكرون من نظريات نقدية ورؤى حول طبيعة وماهية الأدب وأسرار جمالياته. إنها بالأحرى، تدافع عن حقيقة الفن والأدب ضد من يزيفون هذه الحقيقة ومن يسيئون فهمها ساعين إلى دعم أيديولوجياتهم الدوغمائية جاهلين صلتها العميقة بالحقيقة الإنسانية والكونية بدعوى عدم انحيازهم للعلوم المادية الصرفة ورفضهم لكل ما هو دون ذلك من «تضليل» لحقائق تلك العلوم، الطبيعة خاصة، التي ينظرون إليها على أنها تتعالى كونها معرفة عليا إذا أجاز التعبير، على المعرفة الفنية والأدبية. ناهيك عن بعض الفلاسفة والأخلاقيين على الأخص الذين يرومون ترويض جموح الفن الذي يعلو بجماله السحر فوق ما يريدونه منه ليكون نسخة مشوهة مزخرفة لمبادئهم الموعظية، فيكون بذلك متجرداً عن هويته السامية والجميلة التي لها أسلوبها الخاص في جلب المتعة وطرح الأفكار بعيداً عن النفعية أو التعليمية الساذجة.

ومن الناحية التزامنية، وعلى الرغم من اختلاف مناهج النقاد، فالحفر النقدي هنا يذهب في دراسة الظاهرة الأدبية مذهباً عميقاً يحاول في تحليلها تحليلاً نقدياً شاملاً وممتعاً ويحيلنا للخروج بنتائج بحثية أستمدت من التحليل ذاته ولم تأت سابقة عليه. فيسعى الناقد

ستانفورد في المقالين الأول والثاني إلى تحليل المغالطات وإساءات الفهم التي وقع فيها «أعداء الشعر» من نقاد وفلاسفة وعلماء من الذين لم يدركوا الطبيعية التخييلية الخلاقة للأدب والشعر خصوصاً أو على الأرجح أنهم عدوها مثلبة فيه لا ميزة كما هي في جوهرها من خلال سوء فهمهم لمصطلحات كالمحاكاة والخيال والمرآة والجنون والعقل.

ويناقش الناقد ليونيل تريلنغ في بحثه عن «معنى الفكرة الأدبية» مسألة إحتضان النص الأدبي للفكر شأنه شأن الفلسفة التي يتشابه معها ويتبادل معها الاستيعاب، مظهراً المطبات التي وقع فيها الشاعر الناقد ت.س. إليوت في كتابته عن شكسبير والمغالطات التي وقع فيها المنظران الأدبيان رينيه ويليك وأوستين وارن في كتابهما القيم «نظرية الأدب». يبين تريلنغ أن من الاستحالة تفريغ الأدب من الفكر إذا كان الشكل الأدبي منعزلاً عن مضمونه على قدر الإمكان - هو في ذاته فكر إذ حتى في الفنون التجريدية نتلقى فكراً . ويحدّد تريلنغ هنا بوضوح الفرق بين الفكر والأيديولوجيا نافياً أن تكون الأيديولوجيا نتاجاً فكرياً بل إنها، كما يرى، العادة أو الطقس الذي بيدي الاحترام لصيغ معينة أو بتعبير آخر أن الأيديولوجيا، على حد تعبيره، فساد الفكر.

ويدرس روبرت شولز ظاهرة إبداعية لدى كاتب كبير هو الأرجنتيني جورج لويس بورخس ينحت لها مصطلحاً خاصاً هو «صناعة الخرافة Fabulation» الذي يحدده شولز بأنه محاولة لإيجاد مطابقة أكثر دقة بين الواقع الذي هو خيال والخيال الذي هو واقع.

ويناقش شولز أيضاً مسألة إساءة فهم الناس لوجهة نظر بورخس للواقع والعلاقة بين الفن والواقع أو كما يقول هو بين الكلمات والعالم. ويسوق شولز هنا رداً جديداً لبورخس على إتهام أفلاطون للشعراء بأنه يزيفون العالم. فعلى العكس من ذلك يرى بورخس أن الأدب أنجع من الفلسفة في مواجهته للواقع، كما سيدرس جاك دريدا ذلك بدقة شديدة في الفصل الأخير. فيقدم بورخس صورة جديدة لأدب ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. الأدب الذي يقترب من الواقع من خلال صناعة الخرافة وعكس الواقع من خلال مرآة الذات وخارطة الخيال.

في «الأقنعة في الشعر» يتصدى الناقد همبرغر لهيمنة القناع الشكلي في فكر وشعر بول فاليري وغوتفريدبن وستيفان جورج اللذين تأثرا بفاليري وبفرلين من قبله. يرى همبرغر في فاليري ذاتاً طموحة يميل إلى أن يجعل هدف الشعر هو السحر، و«ما يفتته هو الأبتعاد عن الإنسان» ساعياً إلى تأسيس ما أسماه بـــ «الشعر الخالص». وعلى الرغم من ذاك، وكما هو الحال مع بورخس، فقد طال سوء الفهم فاليري أيضاً، إذ لا يعد شكلانياً كما يعنيه هذا الاصطلاح، بل كان يقع بين الحياة والكلمات كما تلمح إلى ذلك الخبيرة بشعر فاليري، إليزايث سيويل. أما الشعراء ممن تأثروا بفاليري، فعلى الرغم من حرصهم على الالتزام بأشكال الأقنعة الشعرية لم يجدوا في فكرة «الشعر الخالص» غير عبارة شكلية فارغة. فأن يكون ثمة شعر لابد أن يكون إنسانياً كما يقول الشاعر الأسباني غولين. كذلك حفظت الدرجة العالية للوعي عند

وليم بتلر ييتس كي يبدع أقنعته الشعرية الخاصة ذات الازدواجية المتصارعة بين التجريبية والشعرية.

ومثل بورخس الذي أزاح موقع الفلسفة المميز في تقدير قيمة الأدب، يوضح الناقد كريستوفر نوريس في دراسته - «جاك دريدا - اللغة نفسها» فكر منظر المنهج التفكيكي دريدا الذي يرفض هو أيضاً منح الفلسفة موقعها المميز ذاك مقدماً عليها النقد الأدبي مواجهاً بذلك الأوهام التي سقطت فيها الفلسفات العقلية الميتافيزيقية الغربية في إدعاءاتها بأمتلاك الحقيقة والسمو المعرفي. من خلال قراءة نوريس لفكر دريدا يستعيد دريدا هنا قراءة تاريخ الفلسفة وعلاقتها بالأدب إعتماداً على التساؤل البلاغي أو التفكيك كما يرتأي أن يسميه كونه الوسيلة الفعالة التي تقود دريدا للأستنتاج بأن الأدب، على العكس مما كان شائعاً، هو أقل تضليلاً من الخطاب الفلسفي.

ويفكك دريدا الركائز الأساسية التي تستند عليها الحداثة ممثلة بمفكريها البنيويين مبتدئاً بالمنظر البنيوي الأول سوسير ليكشف أن ثمة مناطق «عمى» متضمنة في الخطاب السوسيري قائمة على الحد من منزلة «الكتابة» والتناقض مما يوقعه ذلك في الميتافيزيقا. كما وقع جان جاك روسو، في دعوته الرومانسية، إلى العودة إلى الطبيعة (الأصل؟) التي أفسدت بالثقافة الواسعة واعتقاده بأن الكلام هو أصل اللغة وليست الكتابة التي يعدها دريداً شرطاً أساسياً للغة وتدرك سابقة للكلام لا حالة متطفلة على اللغة. ومن خلال تطبيق المبادئ البنيوية على

نظم أخرى كالنظم الاجتماعية، يلاحظ دريدا أن ليفي ستراوش يقع في المطب ذاته الذي وقع فيه سوسير في المركزية الصوتية وتطلع روسو المستحيل نحو الأصل. يريد دريدا في المحصلة، أن يؤسس لعلم الكتابة Grammatology ويعرض للتساؤل البلاغي التفكيكي، متبدئاً مرحلة ما بعد البنيوية، ذلك التأريخ الطويل من سوء الفهم الذي طال «الكتابة» عند المفكري منذ افلاطون وحتى ستراوش في التقاط مناطق «العمى» في منصوصهم ليؤكد بروز الكتابة ضمن الأساس الفعلي للكلام وضمن النص.

أخيراً شكل مصطلح «المرآة» ومرادفاته كالمحاكاة والإنعكاس وما إليهما قاسماً مشتركاً لهذه الدراسات وإن تباينات وجهات نظر النقاد والمفكرين فيما يخص فهمه وتحديد معناه الإصطلاحي وخصوصاً في تقابله مع مصطلح «الواقع» الحياتي أو الطبيعة بمعناها الأشمل. ويحيلنا بورخس إلى مصطلح آخر مكمل لمصطلح «المرآة» هو «الخارطة» بوصف الخارطة سبيلاً آخر لتصوير العالم ويحدد بورخس ماهية هذا المصطلح ضمن الدراسة التي كتبها روبرت شولز عنه ضمن هذا الكتاب الذي آمل أن يكون إضافة نوعية، لا كمية، لمفصل النقد الأدبي.

المترجم

سهيل نجم

بغداد/ كانون الأول/ ٢٠٠٠

أعداء الشعر

و.ب. ستانفورد*

في هذا الوقت، ساعة أن أضحى الأدب الخلاق مادة للتأريخ وعلم الآثار وعلم الاجتماع وعلم النفس، قد يكون من الجدير بأولئك الذين يقيمون هذا الأدب لذاته أن يدافعوا عنه، والشعر خصوصاً، وفق أي منهج أو أسلوب يرتأونه. وثمة سبيلان لعمل ذلك. أحدهما إيجابي: هو في إعادة التذكير بمبادئ النقد الأدبي القيمة من أرسطو حتى اليوم. والآخر سلبي في الكشف عن هوية الأدب أو إن كان بالإمكان تفنيد الأسباب الرئيسية التي تجعل أغلب الدارسين من غير الأدباء والنقاد يسيئون فهم وتقديم الكتابة الأدبية والشعرية بخاصة. وأدناه محاولة مني باتباع السبيل الثاني على الرغم من أنني قد أشرت إلى المبادئ الأساسية للنقد الأدبي من وقت لآخر.

على أية حالة، أنا هنا متقرحاً لا حاكماً. إن نقاداً مثل أفلاطون وبنتلي وليف قد كتبوا بسخط عن الشعر حد أنني ما أزال أجد أن من

---

* و.ب ستانفورد: عمل أستاذاً للأدب اليوناني في جامعة دبلن. من مؤلفاته ١- الاستعارة اليونانية عام ١٩٣٦. ٢- الغموض في الأدب اليوناني عام ١٩٣٩. ٣- أسلوب اسخيلوس عام ١٩٤٢. ٤- الوديسة هوميروس عام ١٩٤٧. ٥- ثيمة يوليسيس عام ١٩٥٤. ٦- مسألة يوليسيس عام ١٩٧٥.

الصعوبة بمكان مناقشة تزمتهم بحيادية. فضلاً عن ذلك لا تزال القوى اللاشعرية تتخندق في دراسات كلاسيكية ليس من السهل أن تقتحم بأي انطباع نهائي. وأسارع لأضيف أنني ليس لي تعارض شخصي مع العلوم العظيمة – كالتأريخ والعلم والفلسفة وعلم النفس والسياسة – التي أتعرض لها هنا ما دام مثقفيها لا يحاولون تشويه أو تحريف لأغراضهم. كل ما أؤكده – متتبعاً أرسطو – هو فرادة الشعر وحركيته الذاتية.

لقد كان تراثنا الكلاسيكي أقوى في الماضي عندما كان مرتكزاً على أربعة محاور هي الشعر والخطابة والتاريخ والفلسفة. ولكن ما أن اختلّ التوازن بينهم حتى تداعى كامل النظام. وباعتقادي – وهذا انحياز واضح – أن العنصر التخيلي، أي، العنصر الشعري، قد حط من قدره وأهمل – كما كان الأمر أحياناً في السابق – لفقد الكثير من الطلاب الشباب المتعة ولتحولهم إلى حقول أدبية أكثر جدوى. ومثال ذلك أنني لا أعرف مقدمة تعكف على تضليل القارئ وتشحن فيه التذمر من قصيدة كالإلياذة وهو يروم فهمها على أنها قصيدة عن المشاعر الإنسانية مثل مقدمة ليف للقصيدة.

أود القول هنا أن أغلب الحقائق المقررة التي أسند إليها إجاباتي للنقد المعادي مساقة من كتاب أرسطو «فن الشعر». وأعرف أن في بعض الأماكن بات من العادي أن يبعد هذا العمل كونه مصدر سوء فهم للشعر الكلاسيكي.

وأعرف أستاذاً يحذر طلابه منه ويطالبهم بالإبتعاد عنه كلياً. كلما أستطيع أن يبعد هذا العمل كونه مصدر سوء فهم للشعر الكلاسيكي.

وأعرف أستاذاً يحذر طلابه منه ويطالبهم بالأبتعاد عنه كلياً. كلما أستطيع قوله الآن أنني كلما درسته كلما أدهش ببصيرته الثاقبة وشموليته الكبيرة. ورغم أن أرسطو كان رجل منطق في الأساس فقد رأى بقوة ملاحظة العالم التي لا تخيب طبيعة وغرض الشعر بوضوح أكثر من أي ناقد أدبي في العصر القديم.

لقد اخترت العنوان العدائي «أعداء الشعر» دون عناوين أخرى أقل وطأة مثل «تحريفات ومغالطات في النقد الكلاسيكي» أو «إنتقادات حادة لاتجاهات مشكوك فيها إزاء الشعر الكلاسيكي» لأن عبارة «أعداء الشعر» تنطبق، في تقديري، على العديد من الدارسين البارزين في القرن الأخير، وأستخفافاً من أحتاجهم على تبجيل الشعراء الذين يطعنونهم ولا يذكرونهم. إن أعداء صريحين كأفلاطون كثيراً ما فندت آرائهم، لكن آخرين مثل ريتشارد بنتلي ووالتر ليف وجيلبرت موري (في كتاب مبكر) لم يدرسوا بوضوح كما أظن.

ولا بد لي من أن أميز بوضوح بين التوجهات العدائية للشعر والمحايدة من بين أولئك النقاد الذين يعزفون عن الشعر. ومن الجلي أن المؤرخين والعلماء والفلاسفة والنفسانيين والسياسيين يدرسون ويستفيدون

لأغراضهم الخاصة ما يكتبه الشاعر، ذلك لأن كل قصيدة هي بمعنى ما وثيقة تأريخية وموضوع يناسب البحث العلمي. لو أن نقاداً من هذا النوع يدركون أن الشعر عالم ذاتي له قوانينه وأصوله - يختلف في بعض الأحيان عن العالم العلمي مثلما تختلف الصين عن بيرو - لكان بإمكانهم أن يغنوا على نحو صحيح فهمنا للشعر والفن الشعري. إن هؤلاء المستفيدين غير العدائيين للشعر ليسوا هم مجال بحثنا. إنهم لا يحرفون ولا يشوهون الشعر عندما يتناولونه في بحوثهم. وبالطبع نراهم غالباً ما يعدون الشعر حقلاً أقل أهمية من الدراسة من حقلهم الدراسي - مثلما تحدث المؤرخ غروت عن «الاعتداد العالي» للحقيقة التأريخية والعلمية - والبعض منهم لا يعد الشعر مصدراً للمتعة والتنوير. وقد حاول مدافعون مشهورون عن الشعر كسيدني وشيللي في إقناعهم بأن الشعر يستحق منا الإدراك الشامل كونه وسيلة لنقل الحقيقة السامية.

على النقيض من هذه الحيادية العلمية، فإن معاداة الشعر، فيما إذا كانت واعية أو غير واعية، تبدأ عندما يفترض النقاط أن القصائد والأساطير ليست غير طق غريبة لصنع خطابات وقائعية. وأدنا نموذج عن الكيفية التي يقدم بها كتيب أساسي عن الأساطير الإغريقية هذه النظرة:[1]

«عندما جسد سبنسر فضيلة الإحسان في الشخصية الجميلة لـ «أونا» ذات القداسة بـ «فارس الصليب الأحمر»، فهو ببساطة يضع ما عبر

عنه نثراً في شكل شعري، هو نظرية جارية، مأخوذة من أرسطو، عن الفضائل والرذائل، وتزخرف بزهور خياله الفعال».

بكلمات أخرى، ينظر للشعر هنا علَى أنه فلسفة ترتدي ثوب المخيلة. ويجد المرء وجهة نظر أخرى في اقتراح يتقدم به مؤرخ معاصر بأن الأساطير «نظير – التاريخ». وإلى أولئك الذين يتقبلون تفرد الشعر فقد نستطيع القول أيضاً أن القطة نظيرة – الكلب.

ذلك ما أسميه بسبيل التشويه والتضليل للشعر – كما أراه – فهو من الناحية «الوقائعية» يختلف عن الحياد العلمي بالافتراض أن الغرض الأولي هو في تقديم معلومات وقائعية، وأيضاً، بالافتراض أن الشعر حينا يفشل في تقديم الوقائع على نحو صحيح يستحق اللوم. إن هذا الحكم السابق متجذر عميقاً جداً في الكثير من النقد لسريان مفعول الخيال الشعري وأهمية الشكل الشعري أيضاً.

إن أكبر إيذاء للشعر يبدأ عندما يالا يقنع النقاد في إساءة عرض أهداف الشعر حسب، وإنما يقررون تصحيحها معتمدين على مبادئهم. لقد أصاب الشعر الكلاسيكي الأذى بقسوة من هذا النوع من النقد منذ القرن الثامن عشر. ويقدم ريتشارك بنتلي في طبعته لـ «الفردوس المفقود» مثلاً متطرفاً للتعديلية الأدبية الوقائعية. وكان زعمه الأساس أن خطابات ملتن لابد أن تكون دقيقة علمياً. وتكون النتيجة بالغة الرداءة. ورغم ذاك فثمة

مغالطة وقائعية بطرق أشد حبكة ما زالت تهيمن على الكثير من طبعات الشعر الكلاسيكي.

يعترف هؤلاء الوقائعيون التعديليون غالباً وبأسلوب مضلل بتقديرهم العالي للشعراء الذين يحطون من قيمة أعمالهم. وأقرب قياس بإمكاني أن أسوقه لذلك في الابتسامات المتعصبة التي كانت في الأيام القديمة السيئة الصيت للاضطهاد الديني تؤكد لضحايا التعذيب بتقطيع الأجساد أو سحبها أن ذلك التعذيب هو خير لأرواحهم. لقد مضى التعصب الديني خارج التأريخ، أما التعصب الدراسي فيتريث قليلاً.

على العكس من أعداء الشعر الذين يتخفون بهيأة معالجين، فإن النقاد الأخلاقيين عدائيون على نحو صريح ومعلن منذ القرن السادس قبل الميلاد ويتبنون النظرة المعاكسة للوقائعية. فهم يدينون الشعراء على أنهم كذابون لا يشعرون بالمسؤولية أو أنهم مسببون للا أخلاقية من خلال المثال السيء للشخصيات التي يرسمونها. والزعم هنا نفعي: فعلى الشعراء أن يجعلوا الناس مواطنين صالحين، كما أكد أفلاطون. لابد أن يكونوا معلمين، وليسوا جلاب تسلية. والحقيقة أن أكبر الشعراء القدماء، باستثناء القليل منهم، نادراً ما كانوا يعبرون عن مواعظ أخلاقية أو تعليمية، أو أهداف نفعية، رغم أن قصائدهم بالطبع يمكن أن يستفاد منها في أغراض من ذلك النوع. إن الهدف الأساسي للشعر كما عند الكثير من الشعراء الأغريق وكما أكد

عليها أرسطو بشكل لافت للنظـر فـي كتابـه «فـن الشـعر»، هـو أن يجلـب المتعة. ثمة تردد فضولي عند النقاد الكلاسيكيين بالإقرار بذلك المبدأ، وكأنه حافز لا قيمة له لكتابة وقراءة الشعر.

إن أعداء الشعر الأخلاقيين غالباً ما يكونون في تحالف غـير مقـدس مع السياسيين من أجل فرض رقابة جزئية أو كلية على الشـعر. والمسـاندان الرئيسيان هنا لهذا التحالف هما أفلاطـون وتومـاس بـاودلر، اللـذان يقـودان فوجاً كبيراً. وأغلب مقاييسهم القمعيـة مبنيـة علـى أسـاس أحكـام شـخصية قبلية أو ولاءات سياسية وليس من أجل الصالح العام للشعب كما يزعمـون. فأفلاطون في «الجمهورية» يدعو إلى حظر الشعر في سبيل إنشـاء مجتمـع مثالي ولكنه في الوقت ذاته فيلسوفاً طموحاً – ومتحولاً من الشعر تبعاً إلـى مصدر متأخر – لـه الأسباب الشـخصية القويـة فـي إقصـاء القـوة التقليديـة للشعراء.

ومن الأعداء الآخرين للشعر، الأقـل حـدة مـن يـزدرون الشـعر كونـه «لعبة طفل» أو كمـا يعـده نيوتـن «نـوع مـن الـهراء البليـد»[٢] وغـيره مـن المؤمنين بأنه نتاج البدائي كما نلاحظ ذلك في الإشارة التالية للسـير جيمـس فريزر في التقديم لمؤلفه «أبو لودوروس»[٣].

«وأعني بالأسطورة تفسيرات خاطئة للظاهرة، فيما إذا كـانت ظـاهرة عن الحياة البشرية أو الطبيعة الخالدة. ولأنها وجدت فـي عـالم جـاهل ولـم

يفهم ما حوله، فهي دائماً غير حقيقية، ذلك لأنها إن كانت حقيقية فهي ليست بالأسطورة».

هنا لا تكون الحقيقة العامة غير إزدراء متعال على شعرية الأسطورة والحقائق الشعرية. فيما يتعلق الأمر بنيوتن فذلك متأت من الثقة بالعلم وحده. وبالنسبة لفريزر فذلك متأت من إيمانه المتطرف بـ»التقدم». وفي هذا العصر الذي فضح وهم هذه التفاؤلات إنحسر تأثير مثل هذه الآراء.

خلاصة القول يبحث العلماء عن الحقائق، ويبحث الأخلاقيون عن الفضيلة. أما الشعراء والفنانون فهم يبحثون – إن استخدمنا مصطلحاً قديماً– عن الجمال، أي الأثر الناتج عن البراعة الفنية في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والعقل. ولو أن هذه الأهداف المتنافسة قد أدركت دقة كمال وقيمة كل منها فليس ثمة نزاع. مهما يكن الأمر، فقد يظن البعض أن النظرات العدائية للشعر باتت الآن في ذمة الماضي. وبالنسبة لي، فلا أرى أن تلك الآراء الخاطئة وإساءات الفهم للشعر قد اختفت بأية وسيلة. على العكس من ذلك، إنني أخشى أنها ستبقى معنا دائماً – لكنها قد تتلون بأشكال جديدة. أما جوهرها فيظل معادياً للشعر.

المصادر

1- H.J. Rose, Handbook of Greek Mythology, 6th ed. (London, 1958) P.7.

2- Quoted by Douglas Bush. Science and English Poetry (New York, 1950), P.40.

3- 607b; cf. Plutarch, Moralia, 1086e-1087a.

فلاسفة ضد الشعر

و.ب. ستانفورد

«يبقى الشاعر دائماً بحاجة إلى شيء كاذب، وعندما يدعي أنه يضع أولياته عن الحقيقة، تكون التخيلات تزويقات لبنائه. إن عمله ينشأ من تنبيهه لعواطفنا وإثارته لميولنا. الحقيقة والدقة في أي نوع، تكونان حاسمتان في الشعر». هكذا أكد جيرمي بنثام في كتابه «الأساس المنطقي للمكافأة». كان يكرر فكرة يمكن أن تعيدنا إلى القرن السادس قبل الميلاد، عندما أدان فلاسفة الإغريق الشعراء لعرضهم التخيلات على أنها حقائق. وكما رأوا فأن تقول الأكاذيب من ذلك النوع ليس مجرد مسألة إهمال أو خطأ: إنه أمر لا أخلاقي وسيء الصيت. وإن كنا نثق بمصدر متأخر، فقد ادعى فيثاغورس أنه رأى رؤية لهوميروس وهيسيود يعذبان في العالم السفلي (هيدس) لأكاذيبهما[1]. ويفصل قوله: أن هوميروس كان معلقاً من شجرة محاطة بالأفاعي من كل جانب، أما هيسيود، فهو مشدود إلى عمود من البرونز وكان يطلق صرخات حادة من الألم. أما هيراقليدس فكان أرحم قليلاً[2]. إذ أكد فقط على أن هوميروس (وآريلوكوس) يستحق الجلد.

قبل أن أستمر في تقديم ذروة هذا الهجوم على زيف الشعر وأقصد ما جاء في «جمهورية أفلاطون» فإن ثمة صعوبة في المصطلح لابد أن تواجه. الكلمة اليونانية الاعتيادية التي تعني لا حقائق الشعر كانت كلمة Pseudea، كما في توكيد سولون: «الشعراء يطلقون الكثير من اللاحقائق»[٣] هذه الكلمة ومرادفاتها تصطف في المعنى في كلمة (lies أكاذيب) في أحد تعبير لتلك الكلمة مقابل «تخيلات» و«مزيفات». معنى ذلك أن هذه المصطلحات يمكن أن تتضمن غرضاً ماكراً في الخداع، أو شيئاً غير حقيقي وغير واع، أو خيالاً صريحاً. لقد ميز الرومان بين هذه الظلال للمعنى بعناية أكبر، مستخدمين كلمة mendacia للأكاذيب المدروسة، و Falsa للحقائق وficta للابتكارات المتخيلة. (ربما كان الأمر مبرراً بالنسبة للرومان في عدهم الإغريق أكثر ميلاً للكذب منهم، كما هو واضح في عبارة «جوفينال Graeciamendax- كذب إغريقي». ولكن المفارقة هنا أن المثال الذي يسوقه جوفينال للكذب الإغريقي بأن قناة أكسيريكس تجري عبر برزح آثوس، هي حقيقة تأريخية[٤].

إن الغموض في المصطلح «Pseudea» جعل من الصعوبة بمكان التأكد من معنى الإشارة المبكرة للخيال الشعري عند المؤلف الإغريقي. وتأتي الإشارة في بداية هيسيود في مؤلفه «Theogony- أصلة الآلهة» عن

كيفية رؤيته لرؤيا «الميوز» * على جبل هيليكون. كانوا قد أخبروه، كما يروي هيسيود[٥]: إننا نعرف الأسلوب الذي تطلق فيه الكثير من Pseudea لكي تبدو كأنها حقائق. ونعرف أيضاً، متى شئنا، أن ننطق أقوالاً حقيقية.

إن تكن كلمة Pseudea تعني هنا «أكاذيب lies» فيتوضح أن هيسيود كان يدين الشعر الذي يختلف عن شعره. ولكن إن كانت تعني «تخيلات» فإن تناقض هيسيود لا يتضمن غير أن ثمة نوعين من الشعر، أحدهما خيالي، والآخر حقائقي.

فيما سيلي سأستخدم عموماً الكلمة «خيالي Fiction» مقابل كلمة Pseudea ، على الرغم من أن اتهامات الفلاسفة غالباً ما تحوي كل قوة «الأكاذيب» وعندما أكد أفلاطون، بجرأة مدهشة في إدانته لـPseudea الشعر أن السياسيين قد أهلوا ليقولوا gennaion psedos من أجل الدولة فأكثر الاحتمال أنه كان يعني «خيالاً جريئاً» وليس «كذباً جريئاً»[٦].

إن هجومات الفلاسفة على الخيالات الشعرية استدعت دفاعاً خاصاً إنها تقدم مثالاً جيداً عن كيفية أن مغالطة واحدة يمكن أن تتخذ حجة ضد مغالطة أخرى. لقد برزت في النصف الثاني من القرن السادس عندما حاول

---

* الميوز: الإلهات الشقيقات التسع اللواتي يحمين الغناء والفنون والشعر والعلوم في الميثولوجيا الاغريقية (المترجم)

اثنان من المدافعين المبكرين عن شعر هوميروس هما ثيجنز من ريغيوم وفير يسيد من سيروس، الدفاع عن هوميروس من إتهامات الكذب بمناقشة أن وصفه للتخبط الإلهي كان رمزاً يقصد به التداخلات الفيزيائية بين العناصر الأربعة، الأرض والهواء والنار والماء، أو رمز لعاطفة كالحب أو الكراهية أو الحكمة أو الحماقة. وكان هذا غير محتمل على نحو بين، وكان من السهل على النقاد الإغريق الأذكياء تفنيده. فقد قال سقراط في Phaidros[٧] أن التسويغات لذلك النوع كانت مضيعة للوقت، مشيراً إلى قبول الأساطير حسب الطريقة التقليدية، ويهملها أفلاطون في مكان آخر. وكذلك فعل أرسطو. ولكن الرواقيين والأفلاطونيين الجدد يجدون متعة فيها، كما فعل ذلك قراء ودارسو القرون الوسطى والنهضة. من الواضح أن االقصة الرمزية ليست طريقة فعالة للتأويل بالنسبة لأغلب الشعراء، وبضمنهم هوميروس. ورغم ذلك فمازالت تستخدم، وغالباً ما تتخفى الآن بهيأة أنثروبولوجيا أو سيكولوجيا أو في رداء حديث آخر.

إن الحكم بأن الشعراء كذابون، أو، بمصطلحات أكثر وداعة، متعهدون يقدمون الخيالات الخادعة، يجد أقوى دفاع له، وهو الأشد تأثيراً، في حواريات سقراط في جمهورية أفلاطون. أن نقاشه الأساسي يشبه ذلك الذي كان عند الفلاسفة الآيونيين. ولكنه أكمله وأضاف إليه بعداً ميتافيزيقياً في مبدأه الشهير «محاكاة المحاكاة» الذي أرجع الشعر إلى مجرد نسخ

لظاهرة وحط من منزلته، مع الرسم، إلى أسفل درجة من الميزان الصاعد نحو الحقيقة الإلهية، بل حتى أسفل طاولات النجارين(٨).

هذه النظرة الواضحة لم يتبنها أفلاطون تحديداً. «في مكان آخر في الجمهورية اقترح سقراط وجهة نظر مختلفة عن الفن: من الممكن أن نجمع أجزاء مختلفة من الموجودات ليكون كياناً جديداً، ومن الممكن رسم أشخاص لا وجود لهم، وهذا العمل يمكن أن «يحاكي» مثالاً إلهيا». في محاورات أخرى فهم أفلاطون وظيفة الشاعر في تنظيم مادة متناسقة الأجزاء كالمخلوق الحي. (في Xenophon`s Memorabiliu(٩) يقر سقراط أن الفنان يمكن أن يكون اختيارياً ويمكن أن يعبر عن طبيعة ذات الشخص من خلال تعبير وجهي ووضع جسمي) ولكن وجهات النظر الأكثر تحرراً هذه قد أصابت أقل التأثير في النقد الكلاسيكي الحديث من قانون سقراط القاسي عن محاكاة الدرجة الثانية في «الجمهورية» التي هي قناعة تناسب على نحو باهر المغالطة الوقائعية، ما دامت تفترض أن القصائد ليست إلا وصف للأشياء الخارجية.

استخدمت حتى الآن في هذا المقال الترجمة التقليدية «المحاكاة» للمصطلح الإغريقي «mimesis». ولكن مثلما يعي كل طلاب النقد الأدبي الأوربي أن mimesis مصطلح متقلب بشدة. فعند أفلاطون لا يعني غير «النسخ»، «صورة طبق الأصل» مثلما تزور عملة. وقبل ذلك استخدمها

أفلاطون في «الجمهورية» ليعني بها تمثيل شخصية ما، كما يفعل الممثل. هنا ليس ثمة سؤال عن البديل: فالمحاكي والشيء الذي يحاكيه يبقيان منفصلين بوضوح. فضلاً عن ذلك فمن مجرد الاستنساخ يكون المعنى متضمناً في العبارة التي تعزى إلى الفيثاغوريين «تكون الأشياء محاكاة للأرقام»[10] في هذا الاستخدام الأخير كل التطبيقات الفيزيائة بين ناتج عملية المحاكاة وأشياءها قد اختفى. ثمة معان دقيقة كثيرة في هذا المصطلح وكل أنواع النظريات التي استظلت خلفه وخلف مرادفه التقليدي في الإنكليزية imitation. ولكن على الأقل عندما يستخدم أحد ما المصطلح mimesis فذلك يعطي تحذيراً للتعقيدات والالتباسات. وباستخدام المصطلح imitation يمكن أن ينزلق الكاتب إلى تداعيات في المعاني تحط من قيمته بسهولة أكثر.

ثمة دفاعان رئيسيان ضد نظرية أفلاطون التي تنتقص من قيمة الشعر والمحاكاة الفنية، تبعاً للتقدير فيما إذا كان الفرد يؤمن بوجود الأشكال المثالية أم لا. ولأن أرسطو كان لا يؤمن بها، فقد أهمل السؤال عن العلاقة بين الشعر و»الواقع» وربط في كتابه «فن الشعر» بالعلاقة بين الشعر والظاهرة الملحوظة. لقد أهمل اقتراح أفلاطون المنافي للعقل بأن الشعراء كانوا يكتبون عن أشياء جامدة كالطاولات والكراسي. وأكد، بدلاً عن ذلك، أن الموضوع المناسب للمحاكاة الشعرية والفنية (التي لا يمكن أن تعني

«النسخ» هنا) هو «الناس يعملون أشياء» - التي، إن ضمنا الآلهة، تصف بدقة موضوعاً ما يقارب كل الشعر الكلاسيكي الإغريقي. فضلاً عن ذلك، وعلى نحو أساس، لا يحاول الشاعر أن تكون محاكاته - «إعادة التمثيل» تبدو أفضل طريقة هنا، رغم رفضها من بعض الدارسين لشخصيات حقيقية مثل «السيبياديس» في الطريقة التي يصف بها المؤرخ أو العالم. إن الشاعر يتجرد من معرفته بأشخاص مثل السيبياديس - ذكي وعالي الروح ومتكبر ومتباه ومتقلب ولا يؤمن جانبه: لكن أرسطو يعده مثالاً لـ «الرجل العالي الروح» megalopsuchos ويجعل محاكاته من التجريدات والتعميمات.

إن حكاية من الأزمنة الحديثة توضح عملية الخلق هذه بوساطة التجريد. قال روبرت لويس ستيفنسن لدى قراءته لرواية جورج ميرديث The Egoist «المغرور»: «اعترف الآن يا ميرديث - لقد رسمت السير ديلوبي باتيرن على شخصيتي». فأجابه ميرديث ضاحكاً: «كلا، كلا يا صديقي العزيز لقد أخذته من جميعنا، ولكنه أساساً من داخلي»[11].

كانت طريقة أرسطو في توضيح الطبيعة غير المحاكية للشعر نابعة في الأساس من المنطق. وكما رآها، فإن الشاعر يكون مضمون الفكرة لقصائده مثلما يكون عالم الهندسة الأقليديسي نظرياته. لم تكن فرضيات إقليدس الرائعة والدقيقة حول مثلثات محددة ومربعات، بل حول نماذج من الأشكال. لم تكن حول مخططات يمكن أن ترسم على لوحة أو على

الرمل، ولكن حول أشكال متخيلة تكون للخطوط فيها امتداد دون سمك والسطوح مستوية تماماً. ومن تلك التجريدات والتعميمات بني أقليدس نظريات بقيت تدرس لأكثر من ألفي سنة. كلك هو الأمر مع الشعراء، فمن خلال التعميم والشمول من أشياء محددة كونوا نظريات للمتعة والقيمة الخالدة. لو أن الشاعر «نسخ» ببساطة السيبياديس أو طاولة، فستحوي قصيدته مادة للتاريخ، لكنها قيمة تافهة في ذاتها. إن الشعر يشبه العمارة، يتبنى مواده من أجل غرضه الخاص. إنه ليس عملية إعادة إنتاج. في الحالات غير الإبداعية يفضل أي واحد الأصل على النسخ فكلما كان الفن مقلداً، كلما أقترب من اللافن. عندما دعي ملك إسبارطه أغسيسلاوس ليسمع رجلاً يقلد صوت العندليب على نحو مدهش، هبط إلى الأرض التي كان قد سمع العنادل ذاتها تغني. ولكن هذا لا يعني أننا نهمل قصيدة كيتس «أنشودة إلى عندليب» لذلك السبب.

لقد مددت رد أر سطو على أفلاطون على نحو أوسع مما ذهب إليه في رده الموجز في «فن الشعر». ولكن هذا ما بدا لي في تضميناته في مصطلحات الموقف الحديث من التصوير في الفن والأدب. ومن ناحية أخرى فليس لأرسطو ما يقوله حول التجريد النقي أو الفن التصويري. إنه يؤكد أن جزءاً كبيراً من المتعة في الشعر والفن متأتية من معرفة نتاجات المحاكاة مع أشيائها إن تعرف عليها الإنسان شخصياً، كما في رسم

البورتريت. وذلك شيء صحيح حتى بالنسبة لأرفع مستويات الشعر الخيالي الحديث. إن عندليب كيتس له صلته بعندليب إنكليزي حقيقي، فضلاً عن صلته بالطائر الأسطوري والرمزي. وقصيدة وردزورث عن النرجسات على جانب البحيرة ربما تكون جزئياً وصفية وسيرة ذاتية. ولكنها ليست محاكاة مباشرة لأي شيء غير أفكار الشاعر ومشاعره[١٢].

إن أولئك الذين يودون الأعتقاد في أفكار أفلاطون السماوية يمكن أن يقدموا دفاعاً آخر عن الشعر ضد التهمة بأنه ليس غير نسخة من الظاهرة الحسية ونجد هذا الدفاع متضمناً في القطعة الشهيرة في كتاب سيشيرو «الخطيب» إذ يتكلم عن العمل العظيم لفيدياس[١٣].

«ولم يكن أمام عينيه، عندما نحت جوبيتر أو منيرفا، نموذجاً يصوغ عليه بدقة، ولكن كانت في ذهنه فكرة غير اعتيادية عن الجمال. تأمل هذه وركز عليها في تفكيره ووجه فنه ويده إلى تأدية ذلك. هذه الأشكال للأشياء يدعوها أفلاطون أفكاراً.. وهذه، كما يؤكد، لا ترتفع مصادفة في أذهاننا، ولكنها حاضرة دائماً في عقلنا وفكرنا».

ويتكرر ذلك في الكتاب الخامس ليلو تيندوس «Enneads»:

«لا يمكن أن يستخف أحد بالفنون على أساس أنها تنتج إبداعاتها من خلال محكاة الأشياءة الطبيعية. يجب أن نفهم أنها لا تقدم مجرد إعادة إنتاج للشيء المرئي، بل تعود إلى الأساس - العقلي الذي أنساقت منه

الطبيعة ذاتها. ومعظم عملها متأت من ذاتها. إنها حاوية للجمال وتضيف دعامات للمواضع التي تكون فيها غير متكاملة. لذلك صنع فيدياس زيوس ليس على نموذج ما من بين أشياء الحواس، ولكن من خلال الوعي بالشكل الذي سيتخذه زيوس لو أختار أن يكون مرئياً.

وبالمطابقة بدقة للشعر، فإن هذه النظرية الغامضة أو المتجاوزة للحقيقة الشعرية أصبحت عقيدة للكثير من الشعراء والنقاد في عصر النهضة وما بعدها، كما هو واضح في دفاعات سيدني وشيللي عن الشعر. على أنها لا يمكن أن تقدم أو لا تقدم البرهان بوضوح، لأنها مبنية أساساً على فرضية ميتافيزيقية.

ثمة طريقة أخرى لنقاد الشعر كي يعبروا عن الاعتقاد بأن الشعر كان محاكاة - استناداً على القانون أن وظيفة الشعر كانت بأن يقدم صورة - مرآة الحياة والطبيعة التي ألمح إليها أفلاطون بإيجاز في الجمهورية. ونجدها في استعارة عرضية في كتاب بندار السابع «أنشودة نيمين»[١٤]. وتتكرر مرة أخرى في إشارة لسفسطائي القرن الخامس السيداماس عندما أعلن أن الأوديسة كانت مرآة جميلة للحياة البشرية[١٥]. ولم يكن واضحاً ما الذي يقصده. هل كان يعني، بإحساس حقيقي، أن الأوديسة قد سجلت التجارب الحقيقية لشخص حقيقي؟ ولكن إن كان الأمر كذلك، ماذا عن الوحوش الخيالية مثل سكايلا وكاريبديس والسايكلوبات؟ ما الذي كانت

تعكسه؟ الاحتمال الأكثر، ربما، أن السيداماس قد عنى أن الأوديسة عكست رمزياً المحاولات والإغراءات والانتصارات لـ (كل إنسان Everyman) كما فهمها الرواقيون والساخرون Cynics. مهما كان فهمه، فإن استعارته أصبحت عبارة مستهلكة في النقد الذي تلاه.

قبل أن أتعقب أكثر هذه الصورة – المرآة للشعر[١٦]. من الأحرى الاستذكار بأن المرايا القديمة، كانت تصنع من معدن صقيل، وليس من زجاج مطلي بالزئبق وكانت تعطي انعكاساً أقل بكثير مما هو الحال في أيامنا هذه. وفي الحقيقة، أن العبارة «كما في المرآة» كانت تستخدم من قبل بعض الكتاب الكلاسيكيين تشبيهاً لـ» المغالطة والخداع وعدم الوضوح». وأفضل مثال نجده في فصل للقديس بول عن الحب عند الكورنيثيين: «هنا ننظر في مرآة، على نحو ملغز، أما هناك فنتقابل [في السماء] وجهاً لوجه». ويمكن أن يكون السيداماس قد عنى شيئاً من هذا القبيل في المقارنة بين الأوديسة والمرآة: إنها تعكس الحياة البشرية دونما دقة أو تفاصيل واضحة، بل على نحو مبهم.

إن أشهر استخدام للمقارنة جاء بعد السيداماس بألفي سنة. يقول هاملت في المشهد الثاني مع الممثلين أن هدف التمثيل «في الأول والحاضر، كان ويكون انتبه، أن ترفع المرآة إزاء الطبيعة»[١٧] الشيء المهم أن نلاحظ هنا، إلى جانب التحذير، إنتبه، – أن هاملت لم يكن يشير إلى الفن

الشعري إطلاقاً. كان يكلم ممثلين، لا شعراء، ويرشدهم لما يفعلونه. وحتى هم، يستمر في التضمين، عليهم أن لا يكونوا مجرد مقلدين، لأنهم يجب أن «يظهروا للفضيلة سحنتها، وللزراية صورتها، ولجسد العصر شكله وحضوره» - التي تقترب من نظرية أرسطو عن التعميم الشعري.

ونقول للتوكيد بخصوص هذا الذي كثيراً ما يستشهد به أن هاملت لم يكن يشير إلى الفن الشعري.إن رغب أحد في أن يجد في شكسبير وصفاً للشعراء، على أساس تميزهم عن الممثلين، فيجد ذلك في خطاب ثيسيوس في حلم منتصف ليلة صيف[١٨]:

عين الشاعر، في استدارة مجنونة رائعة
تحدق من السماء إلى الأرض، ومن الأرض إلى السماء؛
وحالما يتجسد الخيال عميقاً
يحول قلم الشاعر أشكال الأشياء المجهولة
إلى أشباح ولا يمنح الوهم
سكناً مركزياً ولا إسماً .

صحيح أن هذا التوكيد كان في واحدة من أكثر مسرحيات شكسبير خيالية، وليس في مسرحية تاريخية، وصحيح أيضاً أن العبارة «لا يمنح الوهم» لا تناسب الموضوع في يوليوس قيصر أو كريولانس. ولكن من المثير للجدل أن «الجنون» الشعري والخيال أساسيان حتى في مسرحيات من ذلك النوع.

إن نظرية المرآة في الشعر تعود إلى المزاج العقلاني للقرن الثامن عشر. يعلن صموئيل جونسون في مقدمته لشكسبير:

«إن شكسبير متجاوز لكل الكتاب، على الأقل كل الكتاب الحديثين. إنه شاعر الطبيعة؛ الشاعر الذي رفع لقراءه مرآة صادقة عن السلوك والحياة».

ولكن كيف يمكن لمرآة أن تعكس مجردين كالسلوك والحياة؟ مرآة تبعد إنتاج أشياء فردية، لا أفكار عامة. يكرر جونسون الأستعارة، وفي الوقت نفسه يرفض مبدأ الجنون الشعري في مكان آخر:

«هذا لذلك هو الإطراء بشكسبير حين تكون الدراما عنده مرآة للحياة؛ وأنه هو الذي أربك خياله في متابع الأشباح التي رفعها كتاب آخرون أمامه. ربما تكون هنا قد عولجت بنشواته الهاذية، من خلال قراءة العواطف البشرية في اللغة البشرية، بوساطة مشاهد قد يقيم ناسك تحولات العالم من خلالها، ويروي معترف تطور إنفعالاته».

أن رد أرسطو على هذا ربما كان سيكون أن بينما يعطي شكسبير في مسرحياته الأكثر طبيعية مظهراً أعظم للحقيقة من خلال الاستخدام البارع للمغالطة أكثر من كتاب كثيرين آخرين – ولكن ماذا عن كاليبان وبوك والبقية فإن «هاملتيه» و»ليريه» يكونون أساساً تجريدات تماماً مثل مسخ فرانكشتاين.

إن أهمية الأستعارة المرآتية كانت هكذا - أو قد يقول الذين لا يتفقون معي، أن حقيقتها كانت مقنعة جداً - حد أن أفلاطونياً جديداً متحمساً مثل شيللي يمكن أن يستخدمها في مقالة «دفاع عن الشعر»:

«إن الدراما، مادامت مستمرة في التعبير عن الشعر، تكون منشورية ومرآة ذات عدة وجوه، تجمع أسطع الأشعة للطبيعة البشرية وتقسمها وتعيد إنتاجها... وتمسها بقدرة وجمال وتضرب كل ما تعكسه، وتمنحه قدرة تناسل شبيهة حيثما وقت».

إذاً، وعلى أية حال، كسبت المرآة مزايا سحرية لا تملك الوقائعية فيها موطئ قدم. وبالعودة من رواق المرايا المهشم إلى نظرية ثيسيوس في اللامحاكاة في الشعر في مسرحية »حلم منتصف ليلة صيف» تركب هذه النظرية حجتين أخريين ضد المبدأ الأفلاطوني في المحاكاة العبودية. إن الكلمات هي المفاتيح التي تحيل إلى «الجنوني» و «الخيالي». إن الجنون الشعري له تأريخ طويل، لوعدنا إلى الفيلسوف ديموقريطوس في القرن الخامس وبواكير الرابع قبل الميلاد. لقد حاول، وهو يعيش في عصر عقلاني، أن يكتشف التفسير الفيزيولوجي للإيحاء الشعري بدلاً من المصدر التقليدي الآلهة «ميوز». لقد لاحظ ديموقريطوس، بجلاء، أن في ولايات معينة، ينطق المجانين من الناس أشياء لا يمكن توقعها وغير أعتيادية تشبه الشعر في أنماطه الخيالية جداً. لذلك أقترح أن مصدر الإيحاء الشعري لم

يكن صوتاً خارجياً بل حث داخلي. إنه يؤكد «كلما يكتب الشاعر بحماسة وبقدسية في النفس يكون جميلاً على نحو خاص»[١٩]. وكلمة حماسة enthusiasm`s – تعني حرفياً «الحالة التي يكون فيها الإله داخل الإنسان» – وقد كانت ملحوظة على نحو عادي في عصر ديموقريطوس بأنها الحالة الوسيطية للقديسة بيثيان في دلفي عندما كانت توجه كهنتها، إضافة إلى بعض حالات الجنون في الحياة اليومية. وعبارة «قدسية في النفس» – يمكن أن تعود إلى كتاب هيسيود «Theogony – مبحث أصل الآلهة» – فله تشابهات واضحة مع المبدأ المسيحي للروح المقدسة، خصوصاً في أركانها النبتوكوستاليه (عيد العنصرة عند المسيح).

كان بعض الدارسين قد فسر هذا الرأي الذي يحمل نواة رأي حول الجنون الشعري بوصفه إشارة فقط إلى الأنواع الأكثر إمتاعاً في الشعر الإغريقي، مثل الديثرامب. ولكن في مكان آخر ضمن ديموقريطوس إن حتى الشاعر السليم العقل على نحو مقارن مثل هوميروس إحتاج هذا الامتلاك الآلهي لينتج «اشعاره الحكيمة والجميلة». فيما بعد أخذ النقاد من أفلاطون إلى سيشرو وهوراس بالنظرة ذاتها التي أحتاجها كل الشعراء الأصيلين. يحدد أفلاطون في كتابه phaidros بصيغة معيارية[٢٠]:

«إن أيا من يأتي إلى بوابات الشعر دون جنون الإلهات

(ميوز) مؤمناً أن البراعة التكنيكية ستجعله شاعراً كفؤاً ،

هو شاعر فاشل. إن شعر إنسان سليم العقل سيزول في

حضرة شعر المجانين»

على هذا الأساس يستمر التلميح بأن الشعراء في نشوتهم قد يلتقطون قبسات من الوقائع الآلهية – في تناقض مع مبدأه في محاكاة المحاكاة.

وأشار ارسطو إلى الجنون الشعري على نحو مبتسر في كتابه «فن الشعر»[٢١] والسب يعود لا إلى أنه كان مهتماً فقط بأشياء عرضة للملاحظة والتحليل العقليين بل لأنه لم يحاول أن يسبر غور هذا الغموض. لقد أقنع نفسه بالتأكيد على أن الشاعر الحقيقي إما أن تكون له درجة عالية من القدرة الطبيعية كي يكيف نفسه إلى شخصيات أخرى أو أن يكون قادراً على الولوج في حالة من النشوى الجنونية. البعض من أعداء اللاعقلانية حاولوا أن يصححوا هذه الإشارة إلى الجنون في نص أرسطو، بشكل غير مقنع. فترجم «بايوتر»، لأنه متلهف بوضوح إلى تحجيم أهمية جنون الشعر، كلمة Maniko`s بـ «أن به مساً من الجنون» بينما ليست هناك كلمة «مس» في النص اليوناني.

لا غبار أن كلا النوعين من الشعراء، المجنون والذي لديه مواهب «تشكيلية» قد وجدا في كل حقب الأدب. وبعض الشعراء مثل شكسبير قد جمع الاثنين. ففي بعض الأحيان يستخدم عين الشاعر الجنونية. وفي أحيان، كما أشار كوليردج في كتابه Biographia literaria[٢٢]، أنه يدخل في طبائع شخصياته وفي الوقت نفسه يبقى نفسه، ويغير هيئته كما كانت. لكنه لا يغير

هويته كما فعل بروتيوس في «الأوديسه». وكأمثلة على أشد أنواع الشعراء متعة يمكن للمرء أن يشير إلى أسخيلوس وكولريدج وييتس (الذي كان تبعاً لما قاله عنه صديقه غوغارتي، قد أعتاد أن يؤلف، «بأرهاق فكري شديد»: يداه خلف ظهره، ورأسه مطرق أو يرفعه فجأة. كان يخطو على الأرض مدمدماً ومهمهما مع نفسه حتى تظهر القصيدة من الظلمة الحالكة)[٢٣]. ومن ناحية النسج »ثمة سوفوكليس وفيرجيل وبوب. ولكن أحداً منهم ما كان له أن يكون شاعراً كبيراً لولا مزجه العبقرية مع الفن.

لقد حاول الشعراء في الماضي والحاضر أن يستحثوا حالة الجنون أو النشوة الضرورية من خلال وسائل مصطنعة. فكان أسخيلوس ومعاصره كرايتندس المسرحي الكوميدي، يقولان أنهما كانا يكتبان تحت تأثير الخمر وعبارة من أ ركيلوكوس قد تتضمن الحالة ذاتها.

في العصور الحديثة حاول الشعراء أن يجدوا النشوة في عقاقير أشد تأثيراً من الكحول. لقد علق رالف والدوأميرسون في بحثه عن محفزات الإلهام في مقالته «الشعراء» فقال:

«الشاعر يعرف حينما يتكلم بأنضباط ثم حينما يتكلم بجموح، أو بـ»زهرة العقل»؛ لا بأستخدام الذكاء على أنه الأصل بل بالذكاء محرراً من كل خدمة ويعاني ليتخذ موقفه من حايته السماوية؛ أو كما أراد القدماء أن

يعبروا عن أنفسهم، ليس بالذكاء وحده بل بالذكاء وقد أسكر بالرحيق الإلهي.

ومثلما يرمي المسافر الذي ضل الطريق الأعنة على رقبة جواده ويثق بغريزة الحيوان بأن يجد طريقه، هكذا نفعل مع الحيوان الإلهي الذي يحملنا عبر العالم. إننا في أي سلوك يمكن أن ننتبه إلى هذه الغريزة، ممرات جديدة تفتح لنا في الطبيعة، العقل يجري فيها وخلال أشياء أشد قساوة وأعلى، وتكون التحولات ممكنة هذا هو السبب الذي يجعل شعراء الملاحم يحبون الخمر والميد (شراب مسكر) والمخدرات والقهوة والشاي والأفيون وروائح خشب الصندل والتبغ أو أي مسببات للإنعاش الحيواني...».

إن أي تفسير نأخذ به للمصطلحات المتضمنة في المبدأ الكلاسيكي عن الجنون الشعري، تقف بوضوح ضد الاعتقاد بأن الشعر هو أساساً محاكاة. ومن الممكن أن يستخدم، كما فعل أفلاطون، في الإنتقاص من قيمة الشعراء، كي يؤخذ جدياً على أنه مجرد هذيان. أو ربما يستخدم للإدعاء بمصدر إلهي للشعر، كما فعل بندار في عبارته المأخوذة من المعالجة الكهنوتية «النبوءة، ميوز، وسأكون أنا مفسرك»[٢٤]. في أزمنة عندما كان الكتاب المقدس كتاباً مألوفاً كان قد ساعد على منح الشاعر هيبة الشاعر النبي العبراني، وعندما أصبحت معرفة الكاهن الأوسيني والدرويدي (عند

قدماء الإنكليز) شعبية ظهرت في صورة شاعر ملحمي (جوال) طويلة اللحية منتشي يصب نبوءاته وطعناته من صخرة شديدة الإنحدار.

إن الإشارة إلى الخيال في خطاب ثيسيوس حول الشاعر تشير إلى دفاع آخر ضد نظرية المحاكاة في الشعر. فمرادفها في اللاتينية maginatio كانت ترجمة للمصطلح اليوناني phantasia التي أنتجت مصطلحينا «المخيلة» و«التصور» اللذين غالباً ما يستخدمان على نحو انتقاصي. وكان المصطلح اليوناني غالباً ما يستخدم للصور الحسية المساقة من الذاكرة، دون تضمين عن القدرة الخلاقة. ولم يذكرها أرسطو أبداً في «فن الشعر»، ربما لأنه لم يكن يعدها فكرة مهمة للنظرية الشعبية. ولكن في مكان آخر في مصادر متفرقة اقترح أفكاراً تقترب كثيراً من فكرة كوليردج عن الخيال الخلاق[٢٥].

لقد فرق أرسطو بين نوعين من الخيال، واحد يأتي من إحساس إدراكي متبق أو نشط من جديد، هو إعادة إنتاج لصور الظاهرة الحقيقية التي خزنت في الذاكرة، والآخر هو المقدرة الشخصية التي تنتج صوراً لم تجد أبداً من قبل في الذهن أو خارجه. هذه الصورة الأخيرة، كما أشار، قد تأتي من سياق عملية قريبة للحلم أو لما يحدث عندما تتخذ أشكالاً غريبة في السماء. على النقيض من ذلك، يكون النوع الآخر من المخيلة عقلاني ومنطقي. يعيد العقل فيها بناء وتنظيم الانطباعات الحسية كما يفعل العالم

بمعلوماته. إن المقارنة بين عمليات التركيب الشعري والحلم أصبحت شيئاً، مألوفاً بالنسبة للنقد الأدبي، في بعض الأحيان في تقييم قراءة خصائص وفي أحيان أخرى في الحط منها. ولكن على العموم فإن الفكـرة العامـة للخيـال الخلاق كانت قد أهملـت حتـى القـرن التاسـع عشـر، وسـاد مبـدأ المحاكـاة المغالط. ونجد التعبير الفذ في حياة فيلو ستراتوس لأبولونيوس حيث يشـير في نقاش حول النحت اليوناني أن صاحب «الخيال» هـو فنـان مبـدع أكـثر حكمة وبراعة من المحاكي، ذلك لأن المحاكي يمكنه أن يعيد إنتاج فقط مـا كان قد رآه، أما صاحب «الخيال» فيمكنه أن ينتج ما لم يره[٢٦].

لقد كان كوليردج هو الذي أسس مفهوم الخيال الخلاق معيـاراً نقديـاً جوهرياً. وإن فصله بين «التصور»، الذي مـن خلالـه يعـاد ترتيـب الظـاهرة بوعي، والخيال الكامل الذي «يحلل وينشر ويشتت من أجل أن يخلق» بـلا وعي قد حور مـن قبـل نقـاد لاحقـين. وأشـاروا أن هذيـن الاثـنين (الخيـال والتصور) هما أشبه ما يكونان بدرجتين لذات القدرة أكثر مما همـا قدرتـان منفصلتان. وكما وضعت المسألة «فما دامت الطاقة الخيالية تعمل في توتـر عال فإنها تستوعب الطاقة ذاتها وتتكيف على مهل وتجمـع وتربـط الصـور، في أعلى نبرة لها، وتدمجها فـي تركيـب لافكـاك منـه»[٢٧]. رغـم ذاك مـهما يوضح الناقد هذه القدرة الخلاقة، فإنها تقف في تضـاد مباشـر مـع نظريـات المحاكاة.

في هذه المقالة، كان من الضروري المساس بالمفاهيم العديدة التي أثارت السجال الأدبي والحوار باستمرار، وأن الكثير منها لا تقبل بطبيعتها الشرح أبداً. ما هو أكثر أهمية في الموضوع أن لا أهمية لكمية ما نناقش به أسس التفنيدات التي عرضها الديمقراطيون والأرسطيون والأفلاطونيون الجدد والآخرون لنظرية المحاكاة في الشعر، ففي كل الأحوال هم رافضون للمغالطة الواقعية. فقد دحضها ديموقريطوس بمصطلحات فيزيولوجية: الشاعر يهذي كالمجنون. ودحضها أرسطو بمصطلحات المنطق: يعمم الشاعر ويقدم نماذج ولا يقدم شخصيات. ودحضها الأفلاطونيون الجدد بمصطلحات عليوية (ميتافيزيقية): الشاعر يرتفع فوق الظاهرة الطبيعية. ودحضها المؤمنون بالخيال الخلاق بمصطلحات سيكولوجية: الشاعر يسوق وحيه من ما دعاه هنري جيمس بـ «البئر العميق للتفكير اللاواعي».

ما أثبته كل هؤلاء المنظرون، وكثير غيرهم لم يذكروا هنا: أن الشعر ليس وصفياً بالأساس أو محاك للظاهرة الخارجية. على نحو ما – وضحه حسب هواك – أنه يحول ويخلق. وحين يفشل في عمل ذلك، «يبطل أن يكون شعراً أصيلاً».

المصادر

1- Diogenes laertius, pythagoras, 8, 21.

2- D.K.I., Frag. 42, cf. 57 and 106.

3- In general on Greek attitudes to truth in poetry see Harriott, PP. 11220.

4- Satires, X, 174.

5- Theogony, 27-8.

6- Republic, 414 b-c; cf-Euripides, Bacchai, 326.

7- 229 c-230a.

8- Republic, 595 C ff.

9- III, 10.

10- D-K, I, 545, 15, 29.

11- J.A. Hammerton, Stevensoniana (London), P. 79.

12- For evidence that Words Worth alerted auto biographical material for poetic reasons see Jonh Press, The Fire and the Fountain, P. 204 (London, 1966).

13- II, 8, 10.

14- 7, 14.

15- Aristotle, Rhetoric, III, 3, 4.

16- On the topic among modern English – speaking authors see Abrams, Passim. On the Mirror as an emblem of misleading images see classical review, n.s. ,4 (1954, PP. 82-5).

17- I I I , 2, 18ff.

18- V, I, 12-17.

19- D,K, I I, frags, 18, 21, cf Cicero, De Dir., I, 37; Horace, Ars Poetica, 295-6, and (on Greek Poetic madnes in general) Dodds, Chapter 3 and Harriott, chapter 4.

20- 245 a.

21- 1455 a 32-4.

22- Chapter 15.

23- Oliver st John Gogarty, William Butler Yeats: a Memoir (Dublin, 1963), P.23.

24- Frag. 137 in C.M. Bowra, Pindari Carmina, 2nd, ed. (Oxford, 1974).

25- see index to w.A. Hammond`s Aristotle`s Psychology (London, 1902).

26- Life of Apollonius, VI, 19.

27- Lowes, P. 95.

معنى الفكرة الأدبية

ليونيل تريلنغ*

......رغم أن ليس ثمة عقل كبير مسعف يفرز غوامض الأرواح البشرية المعتمة عن التخيل النقي: رغم ذاك ثمة فكرة هائلة دائماً ما تدور في ذهني، وأدرك منها حريتي...

كيتس «النوم والشعر»

إن مسألة العلاقة التي حري بها أن تحصل على نحو صحيح بين ما ندعوه - بالأدب الإبداعي وما ندعوه بالأفكار هي مسألة ذات أهمية ملحة بالنسبة للنقد الحديث. لم تكن هذه المسألة تخلق أية صعوبات للناقد في السابق أما اليوم فهي تخلق الكثير. وهذا في الحقيقة ما يخبرنا بالكثير عن علاقتنا الحاضرة بالأدب.

لقد أدرك الناس منذ أن بدأوا يفكرن بالشعر أن ثمة فرقاً بين الشاعر والفيلسوف، فرقا في الطريقة والمغزى والنتيجة. هذه الفروقات ليست لي

---

* ليونيل تريلنغ: ناقد أمريكي ولد عام ١٩٠٥. من مؤلفاته: ١- ماثيو أرنولد. ٢- أ.م. فورستر. ٣- وسط الرحلة. ٤- الخيال الحر. ٥- الذات المضادة. ٦- فرويد وكارثة ثقافتنا. ٧- ما بعد الثقافة.

الرغبة في إنكارها. ولكن ثمة فرقاً يرسخ بقوة ومن المحتم إنه يذكي نار مسألتنا هذه. إنه يحاول أن يجعلنا نتساءل فيما إذا كان حقاً أساسياً أو فيما إذا كان مستقراً تماماً ونهائياً كما يبدو ولأول وهلة ربما استسلم بسهولة لهذه المحاولة، ومن الممكن تماماً -نتيجة لقلة إدراك من جانبي- أنني قد أرى الفرق بدقة غير كافية لأنني ليست لدي الفكرة الصحيحة فيما يخص مسألة الشعر أو مسألة الفلسفة. ولكن مهما كان السبب، فحينما أقيم النتاجات العظيمة للشعر والعقل الفلسفي، على الرغم من أنني أرى أن هذه النتاجات متناظرة، وعلى الرغم من أنني أدرك أن العمليات المختلفة، حتى مختلف المؤهلات الذهنية، كانت فعالة لتجعل النتاجات مختلفة، فلا أستطيع مقاومة الدافع في التأكيد على تشابهها وعلى الأستيعاب السهل لبعضها البعض.

دعني أقترح بعض السبل التي يشتمل فيها الأدب، من خلال طبيعته الحقيقية، على الأفكار. الشيء الأساسي في الملاحظة هو أن الأدب من خلال طبيعته يتضمن الأفكار. ذلك لأنه يتعلق بالإنسان في المجتمع، بمعنى أنه يتعلق بالصياغات والتقييمات والقرارات، البعض منها مكشوف والآخر خفي. كل نظام حسي «يعمل» على أساس أن المتعة مفضلة على الألم، لكن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يصيغ أو يتمثل هذه على أنها فكرة ويكون السبب في أنها تقود إلى أفكار أخرى. أن وعيه للذات يجرد هذا

الأساس للفعل من سلوكه ويجعله بداية لعملية تفكير أو مسالة تثير الدموع والضحك. وليست هذه إلا واحدة من الافتراضات أو الأفكار التي هي المكون الحقيقي للأدب.

وهذه بنية ذاتية لا يفكر في إنكارها.كل ما ينكر هو أن الأدب ضمن وظيفته المميزة يأتي بتلك الأفكار إلى الوعي المباشر، أو أنه يلفت النظر من خلال ذلك. لذا فإن أحد الأمور المفترضة في أي مجتمع أن تقارن قيمة الرجال فيه بقيمة النساء وعلى مثل هذا الافتراض، يستقر القليل أو الكثير ويتأسس الكثير من فعل أورستيا ولا نناقش مناسبة ذلك – أو لا نناقشه حتى يصبح موضوعاً للنقاش المفتوح بين أبولو وأثينا، اللذان، على أساس من التأمل البايولوجي المدروس، يحاولان أن يقررا من الملام أكثر، قاتل الأب أم قاتل الأم. وفي هذه النقطة، نشعر بطريقتنا الحديثة، أن أسخيلوس قد قام بخطأ كير عندما سمح بالنقاش، إذ أنه في هذه اللحظة كف إن يكون حراً. ومع ذلك فأي دراما لم تحتو على التضاد للأفكار الصياغية من غير المحتمل أن تتجزأ إلى عرض واضح وجدل لتلك الأفكار.

هذا ما أدعوه بالأساسي. ويصعب إهمال الملاحظة أننا كلما نضع شعورين في تجاور يتكون لدينا ماندعوه فكرة حقاً. عندما يجمع كيتس، كما يفعل دائماً، مشاعره حول الحب ومشاعره حول الموت تتكون لدينا فكرة قوية جداً وهذه بدورها تكون مصدراً لأفكار لاحقة. إن القوة لفكرة

مثل هذه تعتمد على قوة الشعوين اللذين أوتي بهما ليواجها بعضهما البعض، وأيضاً، بالطبع، على طريقة التخطيط للمواجهة.

بعد ذاك يمكن أن يقال أن الشكل الحقيقي للعمل الأدبي، بعد بمعزل عن مضمونه، بقدر الإمكان، فكرة في ذاته، فيما إذا بحثنا في القياسات المنطقية أو القصائد، فإننا نبحث في الجدل مع سلسلة متطور من البيانات أو إن تبدو الكلمة «بيانات» سابقة للمسألة بقدر ما يتعلق الأمر بالأدب، دعنا نقول ببساطة أننا نبحث في سلسلة متطورة - الكلمة المهمة هي «التطور». إننا نحكم بقيمة التطور من خلال حكم المتعة لمراحلها المتعددة والخصوصية ووثاقة الصلة للارتباط الذي بين المراحل. إننا نصوغ الحكم في مصطلحات للغرض الضمني للتسلسل المتطور.

أن الجدل، بهذا المعنى، ليس إلا كلمة أخرى للشكل، وكي يحقق غرضه، في الفلسفة أو الفن، تكون له قيادة الفكر مما يؤدي إلى بعض الأستنتاج. فمثلاً الدراما الإغريقية هي ترتيب لعناصر الأخلاقية والعاطفية بطريقة ما ترشد الفكر - حتمياً «كما نحب أن نقول - إلى حالة معينة مؤثرة. هذه الحالة هي خاصية للوجود الشخصي التي قد تحكم بوساطة الفعل الذي من الممكن أن يؤدي إليها كلياً.

إننا نعد أرسطو أفضل ناقد للدراما من أفلاطون لأننا ندرك أن أرسطو فهم، ولم يفهم أفلاطون، أن شكل الدراما هو ذاته فكرة سيطرت وأدت إلى

ظاهرة متميزة في الأفكار الثانوية التي احتوتها. إن شكل الدراما هو فكرتها وأن فكرتها هي شكلها. والشكل في تلك الفنون التي نسميها تجريدية هو ليس أقل من الشكل في الفنون التمثيلية.

إن وضعنا هذا المعنى أمامنا فذلك سوف يساعدنا عندما نأتي لتقييم ذلك الترابط الخاص بين الأدب والأفكار التي تقدم لنا، بصعوبة بالغة، الترابط الذي يتضمن أعلى الأفكار المدروسة أو الأفكار كما تناولناها في أعلى الأنظمة المدروسة كالفلسفة أو اللاهوت أو العلم الصرف.إن الإحساس الحديث بهذه العلاقة قد تمثل في نصين، كلاهما قدم من قبل ت.س. إليوت. ففي مقالته عن شكسبير يقول إليوت: إنني لا أرى سبباً في الوثوق بأن أياً من دانتي أو شكسبير قد قدم أي فكر من جانبه. الناس الذين يعتقدون أن شكسبير قد فكر هم دائماً أناس لم ينشغلوا في كتابة الشعر، بل هم منشغلون بالتفكير. ونحب جميعاً أن نعتقد أن الرجال العظماء هم مثلنا. «وفي مقالته عن هنري جيمس يشير إليوت الإشارة الشهيرة أن لجيمس فكر رائع جداً إلى حد أن ليس هناك فكرة يمكن أن تنتهك حرمته». في كلا المقولتين، كما أرى، يسمح إليوت لاندفاعه نحو العبارة الروحية كي تشطح معه، مستسلمة إلى حد بعيد لما يدركه على أنه الضرورات التعليمية في هذه اللحظة، ذلك لأنه في تفكيره يعرض مقاومة لطريقة القرن التاسع عشر في النظر إلى الشعر على أنه وسط توجيهي، كونه معرفة تواصلية. هذه

النظـرة متمثلـة تمامـاً فـي جملـة لكـارلايل: «إن دعيـت للتعريـف بموهبـة شكسبير، لا بد أن أقول قمة في الفكر، وأعتقد أنني قد ضمنت كل شيء في هذا». بالنسبة للمقولتين عن المسيرة الفكريـة لشكسـبير أضـم صوتـي إلـى كارلايل لأنه يمثل وضوحاً أكثر في التفكـير عـن الذكـاء ممـا قالـه أليـوت. لكنني أعتقد أنني أفهم ما الذي يحـاول إليـوت فعلـه. إنـه يحـاول أن ينقـذ الشعر من نوع سوء الفهم الذي في نظرة كارلايل التي كانت يومـاً مـا أكـثر شيوعاً منها اليوم؛ إنه يحاول أن يبقي للشعر ما هوخاص به، وللفكر المنظم ما هو خاص به.

وفيما يخص مقولة إليوت عن جيمس وأفكاره، فهي مفيدة هنا، لأنها تعطينا مفتاحاً لما قد يدعى سوسـيولوجيا مسـألتنا: «لـهنري جيمـس فكـر رائع جداً إلى حد أن ليس هناك من فكرة يمكـن أن تنتـهك حرمتـه». وفـي السياق فإن «تنتهك حرمتـه» هـي عبـارة مؤثـرة، ذلـك لأنـها بديهيـة لفكـر المعاصر أن الطبيعة الإنسانية بأكملها تقف في خطر أن تعامل بوحشـية مـن قبل الفكر، أو على الأقل بواسطة واحـد مـن بدلائـه المعتمديـن. ثمـة شـبح يلازم ثقافتنا بأن الناس لن يستطيعوا القـول فـي الأخـير أن «أحبـا بعضـهما وتزوجا» تمكن لوحدهـا مـن فـهم لغـة «روميـو وجوليـت» ولكـن كـأمر طبيعـي تقـول: أن اندفاعاتـهما اللبيديـة متبادلـة، إنـهما ينشـطان حوافزهمـا الجنسية الفردية ويوحدانها ضمن ذات الإطار للمصدر».

وهذه ليست لغة للفكر المجرد أو أي نوع من الفكر. إنها لغة اللافكر. لكنها الغة التي تتطور في الحالة الغريبة التي أعطيناها في ثقافتنا للفكر المجرد ليس ثمة شك مهماً احتوت على تهديد للعواطف وبعد ذلك للحياة ذاتها.

إن وهم ما يقترحه هذا النوع من اللغة يلازمنا منذ نهاية القرن الثامن عشر. عندما يتكلم إليوت عن الفكر بأنه منتهك من قبل فكرة، فإنه، مثل الرومانسيين، يبدي ببساطة رعبه من تعقد الحياة لأنها تعقلنه خارج العفوية والحقيقة.

إننا أناس الفكرة، و نخاف بحق أن يجفف الفكر الدم في أوردتنا ويدقق على نحو تام في الجانب العاطفي الخلاق في الذهن. ورغم أنني قلت أن الخوف من الهيمنة الكلية للفكر التجريدي بدأت في الفترة الرومانسية، فإننا بالطبع نمس هنا تضاد باسكال بين قابليتي الفكر، حيث تكون لروح الرقة قواها الموجهة التي هي ليست أقل من الروح الهندسية، والتي تمثل قوى الاكتشاف والمعرفة ذات القيمة الخاصة لتنشئة الإنسان في المجتمع والكون.

ولكن أن ندعوا أنفسنا بأناس الفكرة هو تملق لأنفسنا، إننا في الحقيقة شعب الأيديولوجيا، التي هي شيء مختلف تماماً. إن الإيديولوجيا ليست نتاج الفكر، بل هي العادة أو الطقس الذي يبدي الاحترام لصيغ معينة

ترتبط لمختلف الأسباب ذات الصلة بالطمأنينة العاطفية، ارتباطات قوية جداً وليس لدينا فهماً واضحاً لمعناها وتتابعاتها في الألم الحقيقي. إن طبيعة الأيديولوجيا قد تفهم جزئياً من اتجاهها لتطوير نوع اللغة التي حاكيتها ساخراً قبل قليل.

لذا فلا غرابة أن أية نظرية نقدية تدرك نفسها لأن تكون في خدمة العواطف، والحياة ذاتها، من الواجب أن تغير نظرة مقيدة جداً وغيورة إلى علاقة حميمة بين الأدب والفكر، ذلك لأن الفكر في الثقافة الإنسانية ينزع إلى أن يفسد في الإيديولوجيا. وبالتأكيد من النادر أن نندهش أن النقد، في حماسته لأن يحمي علاقة الأدب بالحياة من إضطهاد الفكر العقلي، لا بد أنه قد أساء فهم هذه العلاقة. وإن أخذنا إليوت على وجه التحديد، فإنه قد أساء فهم هذه العلاقة عندما فسر الفكر بطريقة ما على أنه يجب أن يكون متنكراً لشكسبير ودانتي. إننا بالضرورة حائرون فأي تعريف للفكر يمكن أن نعرفه إذا لم يكن شكسبير ودانتي قد كتبا فيه؟

وإنه ليحيرنا أيضاً أن نعرف ما يقصده رينيه ويليك وأوستين وارن عندما يقولان في كتابهما القيم «نظرية الأدب» أن الأدب يمكن أن يستفيد من الأفكار فقط عندما «تتوقف الأفكار عن أن تكون أفكاراً بالمعنى الأعتيادي للمفاهيم وتغدو رموزاً أو حتى أساطير». إنني لست متأكداً أن المعنى الأعتيادي للأفكار هو حقاً مفاهيم، أو إلى حد ما مفاهيم للتجريد

الذي لا تثيره فينا كونها مشاعر ومواقف. وبالنسبة لي فإننا عندما نتكلم عن العلاقة بين الأفكار والأدب، فالأفكـار التـي نشـير إليـها هـي ليسـت الأفكـار الرياضية أو التي تعود للمنطق الرمزي، ولكن فقط تلـك الأفكـار يمكـن أن تثير فـي الـتراث الإنسـاني المشـاعر - الأفكـار، مثـال ذلـك علاقـة الإنسـان بالآخرين والعالم. إن المقولة البسـيطة للشـاعر عـن الحقيقـة السـيكولوجية تدعونا إلى تبسيط ملائم لطبيعة الأفكار. قال وردزورث: «إن تدفق المشـاعر يكون محولاً وموجهاً مـن قبـل أفكارنـا». التدفـق المتداخـل بـين المشـاعر والفكر هو حقيقة سيكولوجية نجتهد في بقائها واضحة في عقلنا، سوية مع الجزء الذي تتصـرف بـه الرغبـة والتمنـي والخيـال فـي الفلسـفة والأدب. أن إليوت وويليك ووارن - وعموماً أولئك النقاد الذين يتحمسون للدفـاع عـن عفوية الشعر - يفضلون نسيان الأرضية التي تجمع المشاعر مع الفكر، إنهم يفترضون أفكاراً تكون نتاجاً للأنظمة الشكلية للفلسفة دون أن يتذكروا، على الأقل بين الفينة والأخرى من نقاشهم أن للشـعراء أيضـاً تـأثيرهم فـي عـالم الفكر.

ومن المؤكد أن روح الرقة لا تختلط مع الـروح الهندسـية، ولكننـا لا نذكر قدراتها. وهذه المسألة ميزها باسكال بدقة وحدد الميزتين المختلفتـين للفكر في الأستيعاب والصياغة.

أن ويليك ووارن يخبراننا أن «الفنان تقيده الإيديولوجيا المفرطة وإن بقيت غير متمثلة». نلاحظ هنا الحشو في المقولة. فأي شيء آخر تكون الإيديولوجيا «المفرطة، سوى أنها الآيديولوجيا التي تكون غير متمثلة؟ ليس لأننا نرغب في أن نستفيد من التشهير بمؤلفين ثمة أسباب تجعلنا نمتن لهما، ولكن لأن الحشو يقترح صعوبة الموقف الذي يدافعان عنه. إننا نتكلم عن الفن الذي هو نشاط يعرف نفسه بالضبط بوساطة قوى تمثله والتي يكون جوهرها المجموع الآني لأي من صفاتها أو عناصرها، وبالطبع أيضاً أن الآيديولوجيا المفرطة أو غير المتمثلة سوف «تقيد» الفنان، ولكن كذلك هو الأفراط في أي شيء، فكذلك سيكون الإفراط في الأستعارة: يخبرنا كوليردج أن في القصيدة الطويلة من الممكن أن يكون هنالك إفراط في «الشعر». إن السؤال النظري قد أستجدي ببساطة من قلق لا ضرورة له على «نقاء» الأدب، أو أدبيته المحضة.

إن مؤلفي «نظرية الأدب» محقان تماماً في مناقشة «سوء الفهم العقلاني للفن» و «فوضى وظائف الفن والفلسفة» والنظر إلى العيوب في المناهج الدراسية التي تنظم الأعمال الفنية تبعاً إلى أفكارها وصلاتها بالأنظمة الفلسفية ـ ومع ذاك ففي عرضها ثمة دائماً تبادل فكري بين الشاعر والفيلسوف، وليس كل شاعر ينتهك من قبل الأفكار التي جذبته، إن الاستعارة الجنسية مفروضة علينا، ليس بوضوح فقط من قبل إليوت ولكن

أيضاً ضمنياً من قبل ويليك ووارن، الذي يبدو أنه يفكر بالأفكار على أنها ذكورية وخاضعة وعلى أن الفن أنثوي ونقي وهو الذي يسمح باتحاد جنسين فقط عندما تكف الأفكار عن ذكوريتها، الطبيعية المؤثرة، وتكف عن أن تكون أفكاراً بالمعنى الاعتيادي لتغدو رموزاً أو حتى أساطير» .إننا نسأل بالطبع: رموز ماذا، وأساطير عن ماذا؟ ليس ثمة ممارسة مقلقة للنظرية الجمالية يمكن أن تجعل، قل، بليك ولورنس، غير ما تزمع أن تكون، أفكاراً تتعلق بالفعل وبالحكم الأخلاقي.

هذا القلق هو خشية أن يكون العمل الفني غير الاحتواء الذاتي الكامل، هذا الخوف هو خشية أن القارئ قد يشير إلى شيء ما خارج العمل ذاته، يمتلك أصالته، كما أقترحت من قبل، في رد الفعل من الاندفاع المبكر ـ إنه يعود إلى الوراء بعيداً لما قبل القرن التاسع عشر ـ ليرينا أن الفن قد برر بمقارنة مع النشاط الفعال لفروع المعرفة المنظمة، إنه ينهض أيضاً من الرغبة المعاصرة القوية لإنشاء، في عالم متواصل الفعل والتأثير، مشروعية التأمل، التي لم تعد اليوم مقنعة كي تتزامن مع ممارسات الدين، ولكن التي قد تتزامن مع تجارب الفن. إننا جميعاً نعمل جادين كي نطور سبب التأمل، وكي نصر على الحق بملاذ من الفعل الأبدي ومن التأثير، لكننا يجب أن لا نقحم إصرارنا بالتعامل مع الفن وكأنه شيء مستخدم على أنه وحدة متكاملة، وبالإشارة فقط إلى عنصره الجمالي «النقي» زاعمين أن أي عمل

فني يخدم تأملنا حين يكون ذا محتوى ذاتي كامل ودون أن تكون له أية علاقة بـ »الفعل». لا شك أن ثمة جزءاً كبيراً من الأدب تكون الأفكار بالنسبة إليه، مع توجهها في أن تشير إلى فعل وتأثير، غريبة وغير ملائمة، ولكن أيضاً يرغب الكثير من الأدب في أن يمنح الإحساسات ويفوز بالاستجابات التي تمنحها وتفوز بها الأفكار، ويستخدم أيضاً الأفكار ليكسب تأثيرها، مقدراً الأفكار ـ مثل الناس والانفعالات والأشياء، والمشاهد ـ لتكون عناصر لا غنى عنها للحياة البشرية،ولا يكون القصد أن هذا الجزء من الأدب جمالي دائماً في حدود المعنى الذي يحمله ويليك ووارن في ذهنيهما؛ ثمة دليل معروف أن الجمالي الذي يبني على أساسه الناقد خبرته الأولية يكون بالنسبة للشاعر نفسه ذا أهمية ثانوية غالباً.

إننا نسلم بأن عالم الشعر شيء وعالم الفكر شيء آخر. ولكن ونحن نحتفظ بالاختلاف في أذهاننا، يجب أن نرى أن أنظمة الأفكار لها نمط خاص نتفق تماماً عليه بأنه المؤثر الرئيسي ـ دعنا نقول حتى بأنه المؤثر الجمالي الرئيسي لأجناس معينة من الأعمال الأدبية على الأقل، الذي نحاول قوله، كوننا نقاداً وأساتذة أدب، أننا ندافع عن عالم الفن من الاتجاه العنيد في عصرنا لأدلجة كل الأشياء في الكآبة، الذي نقوله »النقاء» الأدبي والقيم الجمالية الخالصة، ونعلم، بوصفنا قراء، أننا نحتاج لأدبنا بعض الركائز التي تميز العمل الناجح للفكر المنظم، أننا نريد له ـ على الأقل عندما يكون

الوضع ملائماً ـ لأن يمتلك قوة النفاذ والقدرة على الإقناع والكمال والبراعة ››وصلابة›› الفكر المنظم، وهذه على أية حال ليست دائمة.

اهتم النقد في السنين الأخيرة بالإصرار على اللامباشرة والرمزية في لغة الشعر. إنني لا أشك أن لغة الشعر غير مباشرة ورمزية إلى حد بعيد. ولكنها ليست كذلك فقط.

إن الشعر أقرب إلى الاستعارة مما نريد أن نعترف؛ ويلعب التركيب النحوي دوراً أكبر فيه مما تسلم به نظريتنا الشائعة، وأن التركيب النحوي يربط الشعر بالفكر، ذلك بسبب، كما يقول هيغل، ››أن قواعد النحو، في شكلها الممتد المتماسك››، وهو يقصد هنا التركيب النحوي، ›› هي من عمل الفكر الذي يصنع معاييره مبينة بوضوح››، وأولئك الشعراء في عصرنا الذين خلقوا أكبر الأثر فينا هم أولئك الأكثر وعياً بالبلاغة، التي هي المضمون الفكري لأعمالهم، ولا يكون للمضمون الفكري لعملهم، ببساطة، إلا التأثير الحتمي المنتج من قبل الفكر المؤثر المتحول للشعر؛ أن الكثير من هؤلاء الشعراء ـ ييتس وإليوت نفسه الذي سريعاً مايتبادر ذكره إلى الذهن ـ كانوا في أشد المعاناة لأن يطوروا مواقف فكرية متماسكة بموازاة وتوافق مع عملهم في الشعر.

إنني متيقن أن التأثير الجمالي للقدرة الفكرية على الإقناع لا يمكن أن يستهان به. دعني أقدم مثالاً لما يستحق ذلك ثمة أمران منفصلان في القول والجنس الأدبي أنهما مترابطان في الموضوع أحدهما بيتان لييتس:

لقد أتخمنا القلب بالفنتازيا

وأمسى وحشياً من الطعام

وليس بإمكاني أن أحسب مقدار قوة هذا الكلام، إنه بالتأكيد لا يصب في أية استعارة، ذلك لأن الاستعارة المغرقة في الإبهام تزاح جانباً، ولا يقع في قوة خاصة في الشعر، لقدقدم لنا الكلام متعة الانتماء وقدرة الإقناع؛ فمن جانب نقل إلينا ذلك بواسطة المضمون، ومن جانب بواسطة البلاغة. والأمر الآخر في كتاب فرويد الأخير» خطوط عامة للتحليل النفسي» الذي يمنحنا متعة تختلف بلا شك عن تلك التي في بيتي ييتس، ولكنها أيضاً تشابهما، إنها متعة الإصغاء إلى صوت قوي مخادع محدد الذات ينطق أقوالاً أبدي لها التصديق، إن المتعة التي أستجبت فيها لفرويد وجدت أن من الصعوبة بمكان تمييزها عن المتعة المتضمنة في الاستجابة لعمل فني مقنع.

إن التصديق الفكري في الأدب لا يشبه تماماً الموافقة، يمكننا أن نتمتع بالأدب عندما لا نكون متفقين معه، نستجيب لقوى أو تناسق للفكر دون الاعتراف بصحة غرضه أو استنتاجه. من الممكن لنا أن نتمتع بقدرة الفكر على الإقناع دون أن نكون حكماً نهائياً عن الصحيح أو التكيف لما يقول.

صناعة الخرافة والواقع
الحقيقة والخيال والقابلية على الخطأ

روبرت شولز*

من المفيد أن نبدأ بالتفكير في تعريف للواقع قدمه لنا قبل قرن مضى الفيلسوف البراجماتي اللامع شارلس شاندرز بيرس. اقترح بيرس أننا من الممكن أن نتوصل إلى فكرة واضحة عن الشيء الحقيقي »من خلال التفكير بنقاط الاختلاف بين الواقع وضده، الذي هو الخيال» . (جاستوس باشلر، المؤلفات الفلسفية لبيرس، ص٣٦)، إن ما تنتجه المخيلة هي أشياء حقيقية، كما يقول بيرس، بمعنى أننا نتخيلها فعلاً. إن تكن لدينا فكرة أو حلم، فإن التفكير والإحلام هي في ذاتها أشياء حقيقية:

»لذلك فللحلم وجود حقيقي كونه ظاهرة ذهنية، لو أن شخصاً حلم به حقاً، ونقول بأنه حلم بكذا وكذا، فهذا لا يعتمد على ما يظنه أي شخص بأنه حلم، لأن ذلك مستقل تماماً عن الرأي حول الموضوع. من الناحية الأخرى، لا نفكر بحقيقة أن نحلم، بل بالذي نحلم به، فهو يحتفظ بأشياءه

---

* روبرت شولز: ناقد أخذ على عاتقه إعادة تعريف دراسة الأدب وذلك في دراسته المهمة «الإرتقاء والهبوط في إعادة بناء الإنكليزية بوصفها نظاماً». ومن مؤلفاته المهمة أيضاً ١- البنيوية والأدب ٢- السيمياء والتأويل ٣- صناعة الخرافة.

الغريبة بفضل حقيقة أنه كان قد حلم بامتلاكها، لذا فنحن ربما نعرف الحقيقة بأنها التي تكون شخصياتها مستقلة عما يمكن لأي شخص أن يفكر بها. [ص ٣٦]

إن تخيلاتنا حقيقية في نفسها، ولكن على أنها إشارات تشير إلى أي عالم خارج الخيال أو الحلم، فهي ليس لها وجود حقيقي. كل الفكر، ما دام خيالاً، ينحو نحو هذا الموقف، قد نفكر كما يحلو لنا، لكننا لن نصل إليه أبداً بالفكر. إن الواقع كامل بالنسبة لبيرس، لكن المحاولات البشرية في الإشارة إلى الحقيقة نسبية: »إن الرأي الذي قدر أن يكون متفق عليه حتماً من كل المناقشين، هو ما نقصده بالحقيقة، وأن الشيء الذي يمثل في هذا الرأي هو الشيء الحقيقي». (ص ٣٨)

إننا لا نحرز الشيء الحقيقي في الحياة. وما نصل إليه هي الفكرة عن الحقيقي التي تقنعنا بما فيه الكفاية كي يكون بإمكاننا أن نجد سلوكنا يسير وفقها. ونقول بإيجاز أننا نتوصل إلى الاعتقاد. »وما الاعتقاد؟ إنه الإيقاع النصفي الذي ينهي العبارة الموسيقية في سيمفونية حياتنا الذهنية» . (ص ٢٨) وأن نقبل بالاعتقاد فسيكون ذلك نهاية لسيمفونية الحياة قبل الأوان. إن الاعتقاد مريح، ولكنه بمعنى ماعدو الحقيقة، ذلك لأنه يخمد التساؤل. وما دام »الناس لا يمكنهم إحراز اليقين الكامل فيما يتعلق بأسئلة الحقيقة» (ص٥٠) فإن الوضع الذهني الملائم للإنسان لابد أن يكون كما يسميه بيرس

بـ «القابليـة علـى الخطـأ Fallibilism» والتـي يوضحـها هكـذا «عمومـاً، لا يمكننا بأية حال أن نتوصل إلى اليقين التام ولا الدقة. لا يمكن أبداً أن نكون متأكدين تماماً من أي شيء، ولا يمكننا أن نؤكد بأيـة حـال القيمـة الدقيقـة لأي مقياس أو أية نسبة عامة» (ص ٥٨).

وفي قناعتي أن صناعة الخرافة الحديثة خرجت من توجه يدعى ربما بـ «القابلية على الخطأ» تماماً مثلما خرجت واقعية القرن التاسع عشـر مـن توجه سابق لها سمي بالوضعية. وعليه فإن صناعة الخرافة لا تعنـي التنحـي عن الواقع، بل هي محاولة لإيجاد مطابقة أكثر دقـة بـين الواقـع الـذي هـو خيال والخيال الذي هو واقع. إن صناعة الخرافة الحديثة تقبـل، بـل وتؤكـد، على قابليتها على الخطأ، وعلى عدم قدرتها في الوصول إلى الطريق المؤدي إلى الحقيقة، ولكنها تستمر في النظر باتجاه الواقع. إنها تهدف إلى أن تسرد حقائق كما يمكن أن يسردها الخيال منطقياً بأساليب خيالية علـى نحـو مـا. سيكون من المفيد اختبار هذه الأطروحة مؤقتاً على كـاتب مثـل واحـداً مـن التأثيرات الكبيرة على حركة صناعة الخرافة المعاصرة، وهو الذي غالبـاً مـا يوصف بأنه الذي أدار ظهره للواقع ليلعب في كون لفظي نقي.

واقع بورخس

«إن الشهرة شكل من عدم الفهم، وربما أسوأ من ذلك»

بورخس

إن مناقشتي هنا بسيطة. إنني أسلم بأننا فقدنا واقع بوخرس لأننا أسأنا فهم وجهة نظره عن الواقع والعلاقة بين الكلمات والعالم. ففي الغالب يؤخذ على أنه شكلاني متطرف، بينما من الأكثر ملائمة أن نصنفه على أنه القابل للخطأ في الخيال. وسيكون من المناسب عندها التفكير فيما كان عليه قوله عن علاقة الحقيقة/ الخيال، مستهلين ذلك بأسلوب متواضع جداً من خلال تقييم بعض الأمثلة لكلمة «الواقع» في نصوصه، وأول منظومة لنا لتوضيحاته ستؤخذ من مقالاته عن كتاب آخرين جمعت في كتابه «تحقيقات الآخر» حيث يتناول هذه المشكلة في عدة مناسبات، بتركيز مختلف يكون في الغالب متوقداً جداً.

في الكتابة عن كوفيدو يقدم بورخس موضوعاً متواصلاً في عمله النقدي، إنه يقول عن واحدة من السونيتات «لن أقول أنها نسخ للواقع لأن الواقع ليس لفظياً..» هذا التضاد بين اللغة والواقع، في الهوة الفاصلة بينهما، شيء أساسي في الرؤية البورخسية، وهي كذلك للابستمولوجيا الحداثية والنظرية الشعرية. وعلى نحو خاص، فإن فكرة فقدان الصلة بين اللغة

والعـالم هـي خاصيـة مميـزة لتلـك المـدارس النقديـة التـي تسـمى عـادة بـ «الشكلانية» وفي شكلها المتطرف تكون وجهة النظر هـذه عرضـة للانتقـاد كمثل الهجوم الذي قام به فريدريك جمسون في كتابه «سجن اللغـة»، ذلـك لأن اللغة ترى من خلال هذه النظرة بأنها تقطع الإنسان عن التجربة الموثقـة بوساطة مراوغتها وزيفها، وكثيراً ما يفترض أن بورخس شكلاني نموذجـي، يؤمن بأن اللغة في الحقيقة ذات احتواء ذاتي واكتفاء ذاتي ـ وذاتيـة المرجـع. ولكن هذه ببساطة ليـس المشـكلة، دعونـا نعـود إلـى ذلـك الاستشـهاد عـن قصيدة كوفيدو. فـي تقديمـه للوهلـة الأولـى قمـت فـي الحقيقـة باستقطاعه مجتزأ من جملة وأورده هنا كاملاً: «لن أقول أنـه نسـخ للواقـع، لأن الواقـع ليس لفظياً ولكن يمكنني القول أن الكلمات أقل أهميـة مـن المشـهد الـذي توحي به أو النبرة القوية التي تبدو أنها تمنحها شـكلاً». (تحقيقـات الآخـر ص ٤٠).

تتكون القصائد من كلمات، أما الواقع فلا. ومع ذلك ثمـة شـيء هنـا بين الكلمات والواقع ذو أهميـة. فـي هـذه الحالـة ثمـة فـي الحقيقـة أمـران: «مشـهد» توحـي بـه الكلمـات، و«النـبرة» التـي تبـدو أنـها تمنـح الشـكل للكلمات، هذا المشـهد وهـذه النبرة، هـي بعـد ذلـك، توسـطات بـين اللغـة والعالم. ولأنها وليدة الكلمات، فإنها رغم ذلك قد تحركت لما بعد الكلمات نحو التجارب، إن الكلمات توحي بمتكلـم ذي نبرة قويـة، إنـها تلمـح إلـى

إنسان له نظام للواقع أعظم من نظامها. إنها أيضاً تقدم مشهداً أكثر حقيقية من اللغة، على الرغم من أنه يقع فاقداً للواقع. هذه الخيالات أو الاختراعات، بعد ذاك، تحرك اللغة (نحو) الواقع، وليس بعيداً عنه. إن الكتابة الفنية تقدم مفتاحاً يمكن أن يفتح أبواب سجن اللغة.

يطور بورخس هذه الفكرة بعيداً في نقاشه الفلسفي «التجسدات الآلهية للسلحفاة». إن من المخاطرة التفكير أن تناسق الكلمات (والفلسفات كذلك) من الممكن أن يكون الشبيه الكبير للكون. إنه أيضاً من المخاطرة أن نفكر أن واحداً من تلك التناسقات المشهورة لا يشبهه أكثر بقليل من الآخرين، ولو في طريقة متناهية الصغر »(ص١١٤). إن المصطلح «تناسق الكلمات» ينطبق بالطبع سوية على الفلسفات والقصص إنها جميعاً تخيلات لأنها لفظية والكون ليس كذلك. ولكن مرة أخرى تأتي فكرة التقييد. البعض من تلك التناسقات هي أقرب إلى الكون من غيرها. ويضيف بورخس عن تلك التي يعدها في هذا السياق، الشيء الوحيد الذي يفهم فيه »بعض الأثر للكون» هي تناسقات شوبنهاور، وقراءة هذه، تسمح لنا، أو حتى تجبرنا على التساؤل بأية قدرة يتمكن بورخس أو أي أحد آخر أن يفهم آثار الكون في مجرد تناسقات للكلمات، لا أريد أن أتوقف وأفكر بهذا السؤال هنا، أو يمكنك القول أنني لا أستطيع. لكن جملة بورخس تبدو أنها تتضمن أننا على تماس مع الواقع بطريقة ما، إما من خلال الإدراكات

المعروفة أو عبر الحدوس التي هي ليست لفظية، والتفكير بهذا أعمق سيقودنا إلى متاهات فلسفية أكثر عتمة من التي يؤسسها بروخس، لذلك دعونا نتفاداها ونلتقط خيط فكرته.

مرة ثانية، عندما نتحول إلى مسألة العلاقة بين اللغة ـ وخصوصاً لغة الخيال والواقع ـ يلجأ بورخس إلى الاستشهاد ذاته من جسترتون. فهو يكتب ملخصاً وجهة نظر جسترتون «إنه يفكر بأن الواقع لا متناه الغنى وأن لغة الإنسان لا تستنفد ذلك الكنز الذي يصيب بالدوار» (ص٥٠) وهذا الموقف قريب جداً من الآخرين الذين درسناهم، لكن الحل هنا أكثر وضوحاً بقليل. في كلا الحالتين يقود الاستشهاد من جسترتون إلى مناقشة للقصة الرمزية، وفي كلا الحالتين يكون بورخس حذراً حول الكشف عن آراءه ـ أو ربما يكون ببساطة غير متيقن منها. ولكنه يضمر وضوح إمكانية أن نوعاً معيناً من القصة الرمزية قد يخدم بوصفه وسيلة لربط الكون اللفظي مع الواقع الأكبر وفي مناقشة واحدة يورد أن جسترتون يعد القصص الرمزية قابلة لـ »نوع معين من المطابقة مع «الواقع اللاملموس» (ص٥٠) وفي مناقشة أخرى يطور الفكرة على نحو واسع أكثر، مقترحاً أن القصة الرمزية قد تفيد على أنها وسيط بين اللغة والواقع لأنها «مكونة من كلمات ولكنها ليست لغة اللغة، إشارة لإشارات أخرى »(ص١٥٥). ويضيف، «متتبعاً جسترتون، أن بياتريس دانتي، على سبيل المثال، ليست إشارة

للكلمة ـ إخلاص بـل هـي إشـارة للقـوة الفعالـة والتلميحـات السـرية التـي تتضمنها هذه الكلمة، إنها إشارة أكثر إيجازاً، إشارة أكثر غنى » وسعادة من الكلمة «إخلاص» (ص١٥٥).

في كلتي هاتين المناقشتين عن القصـة الرمزيـة، يقـترح بورخـس أن القصة الرمزية تسقط حين تتراجع خيالاتها إلـى مفـاهيم ـ الكلمـة المفـردة، لكنها تنجح حين تعمل خيالاتها إشارات معقدة تبتعد عن المفاهيم البسيطة نحو «الواقع اللاملموس». بالنسبة لبورخس، يكون توجه اللغة نحو المنطـق إنما هو حركة إبتعاد عن الواقع. كلما إزداد اختصار وثبات المصطلح، كلمـا تحتم أن يصبح غير دقيق. لذلك فإن القصـة الرمزيـة، فـي أفضـل حالاتـها، تكون تفكيراً في صور وحدسية ومفتوحة للحقيقة. بينما يكون المنطق نوعاً من اللعب، وغالباً يثير الإعجاب، ولكن ليس من المحتمل أن يقـترب كثيراً من الكون في لعبه، إن القصة الرمزية كما هي عنـد ناثانيـال هوثـورن، التـي هي في أفضل حالاتها «عنيـدة، إذا جـاز التعبير، علـى الفـهم »قـد تقـترب بالتأكيد من اللامدرك، لكن بورخـس يلـوم هوثـورن علـى اتجـاه يحـد مـن حدوسه القصصية الرمزيـة لتـهبط إلـى مجـرد حكايـات أخلاقيـة، إن بـروز الملمح الأخلاقي في نهاية القصة يكون، بالطبع، محاولة لخلـق صـورة فنيـة، ومن هنا تكون ابتعاداً عن احتمال الحقيقة، يقول «إن تلك الفنتازيات النقيـة

أفضل لأنها تبحث عن تبرير أو درس أخلاقي ولأنها تبدو أن ليس لـها مـن مادة غير الرعب الغامض» (ص٥١).

في مناقشة الكاتب الذي يتعامل معـه بكـرم واسـع، يـدرس بورخـس هذه الفكرة على نحو أعمق، جاعلاً من تلميحاته أكثر دقة وملموسية. فبعـد أن ناقش مهارة هـ.ج. ويلز كونه قاصاً وبعد أن يسرد باستمتاع رد فعل جول فيرن على كتاب ويلز «أول الرجال على القمـر» (تعجـب فـيرن سـاخطاً، «Il invente») يوحي بورخس أن إنجاز ويلز يستند على شيء ربما يكـون أكثر أهمية من الإبداع.

«من وجهة نظري، أن براعة الروايـات الأولـى لويلـز ـ مثـال ذلـك» جزيرة الدكتور مورو «أو» الرجل اللامرئي ـ لها جذر أعمـق، فـهي ليسـت فقط قصة عبقرية، لا بل هي تحكي قصة رمزية عن العمليات الملازمة نوعاً ما لكل الأقدار البشرية، فالرجل اللامرئي المنهك الذي تحتـم عليـه أن ينـام وكأن عينيه مفتوحتين تماماً لان جفنيه لا يصدان الضياء هو عزلتنا ورعبنـا؛ الاجتماع السري للمسوخ الجالسين الذين يتفوهون بالقصيدة الخاضعـة فـي ليلهم هـي الفاتيكـان وهـي الـلازا. إن العمـل الـذي يبقـى هـو دائمـاً القـابل للامحدود والغموض الجمالي؛ إنه كل الأشياء لكـل النـاس، مثـل الحـواري، هو المرآة التي تعكس مزايا القارئ وهو أيضاً خارطة العالم. ولا بـد لـه أن يكون غامضاً بطريقة متواضعة وزائلة، تكاد تكون على الرغم مـن المؤلـف.

لا بد له أن يظهر أنه غير ميال لكل الرمزية ـ عرض ويلز تلك البراءة الصافية في ممارسته الفنتازية الأولى، والتي هي أشد ما أثار إعجابي في أعماله المدهشة .(ص٨٧)».

هذه واحدة من أبلغ الفقرات والأشد إدراكاً مما واجهته في النقد الأدبي. وهي تأخذنا إلى قلب فكرة بورخس عن الواقع الأدبي. فعمل ويلز هو «(المرآة) التي تعكس مزايا القارئ وهو أيضاً (خارطة) للعالم». إنني أرغب في الإيحاء بأن الصورتين المستخدمتين هنا لم تختارا بسهولة. فالمرايا والخرائط هما سبيلان مختلفان تماماً في تصوير العالم من حولنا. وهما أيضاً صورتان يعود إليهما بورخس مرة بعد أخرى في نثره. إنهما بالطبع، تحديد لإشارتين غير لفظيتين للواقع، وهما إشارتين مختلفتين. فرسم الخرائط مبني على أساس نظام إشاري يكون اعتباطياً على نحو عالٍ في رموزه ولكنه يطمح إلى إيقونية دقيقة في نسبها. أما المرايا، من ناحية أخرى، فهي إيقونية على نحو فخم في انعاكساتها للواقع، ولكنها مزيفة بوضوح مميز في ثلاثة أمور على الأقل. فهي تقلل الأبعاد الثلاثة إلى سطح ذو بعدين، وتضاعف المسافة وتقلل الحجم (فوجهنا في مرآة هي نصف حجمه الحقيقي)، والأهم من ذلك أنها تعكس اليمين إلى اليسار.

إن تشويهات الخرائط والمرايا جلية، لأنها مرئية ومقارنة للواقع الذي تصوره. أما مع اللفظة فإن التشويهات تكون أقل جلاء ولذلك تكون أكثر

شراً. مـن أجـل هـذا يكـون الخيـال الـذي يمنحنـا صـور المواقـف البشـرية والأفعال، متفوقاً بالنسبة للفلسفة، التي تحـاول أن تمسـك هـذه الأشـياء فـي تناسـقات تجريديـة أكـثر للكلمـات. ومثـل سـيدني وشـيللي والمدافعـين الآخرين عن الأدب، يجيب بورخس على اتهام أفلاطون بأن الشعراء يزيفون العالم، لكن هذا جواب أكثر اكتمالاً وأشد قوة لسببين: فبخلاف الآخرين، لا يضعف بورخس نفسه بقبول المقدمة الأفلاطونية ولا يناقش أن الأدب يشـير إلى حقل خالد للأفكار الكاملة. إنمـا تتعلـق مجادلته بواقـع بشـري معقـد. ومن الناحية الأخرى، يسـتخدم هـذا التعقيـد أساسـاً للـهجوم علـى الفلسـفة ذاتها. إنه يفكر أن يكون لها موقعـاً متمـيزاً تنطلـق منـه للحكـم علـى قيمـة الأدب، إن إطراءه للفلسفة يجردها من قوتها على التقييم. يقول: أن الفلسـفة تحلل الواقع » تمنحه نوعـاً مـن الضبابيـة. أعتقـد أن النـاس اللذيـن ليسـت لديهم فلسفة يعيشون حياة فقيرة. وأولئك الناس متأكدين تمامـاً مـن الواقـع ومن أنفسهم ... أعتقد أن الفلسفة قـد تمنـح العـالم نوعـاً نم الضبابيـة، لكـن تلك الضبابية ذات منفعة كلها: (أحاديث مع بورخس، ص ١٥٦).

وبالعودة الآن إلى القطعة حول ويلز، ثمة حتى الآن مظهر آخـر فيـها لا بد أن يعالج. ففكرة أن الفن مـرآة ليسـت جديـدة. فنحـن جميعـاً نعـرف تماماً النظـرة الكلاسـيكية التـي تـرى أن الفـن مـرآة تعكـس الطبيعـة، ومـع ستندال كان ثمة نظـرة أكـثر حـدة لـهذه الفكـرة ـ فقـد سـحبت المـرآة إلـى

الأسفل نحو الطريـق العـام لتعكس الطين الـذي تحـت والسـماء التـي فـي الأعلى. لكن مرآة بورخس أكثر تواضعاً، وتفعل كما تفعل المرايـا العاديـة. فلا نرى فيها الطبيعة ولا العالم، بل أنفسنا فقـط: «إنـها مـرآة تعكـس مزايـا القارئ». بالنسبة للعالم يكون الفن مجرد خارطة، لكنها الخارطة التي تؤشر بدقة إلى الأشياء الموجودة في الواقع. في صورة ويلز عن الرجـل اللامرئـي نتعرف على «عزلتنا ورعبنا» وفي «الاجتمـاع السـري للمسـوخ الجالسـين الذيـن يتفوهـون بـالعقيدة الخاضعـة فـي ليلـهم» نـرى صـورة «الفاتيكـان» و«لازا» مثل هـذا الانعكـاس المرآتـي ورسـم الخرائـط يأخذنـا بعمـق إلـى الواقع، على الرغم من أن الصور تقوم على صناعة الخرافة أكثر ممـا تكـون نسخية. وهذه نقطـة رئيسية، إن الواقـع دقيـق جـداً ويصعـب علـى الواقعيـة مجاراته. ولا يمكن نسخه مباشرة، ولكن بوساطة الاختراع بوسـاطة صناعـة الخرافة قد تفتح طريقاً نحو الواقع سيكون قريباً إليه كما قـد يكـون الإبـداع الإنساني. إننا نعتمد على الخرائط والمرايـا بـالتحديد لأننـا نعـرف حدودهـا ونعرف كيف نتعامل معها. لكن الخيال يعمل كخارطة وكمـرآة فـي الوقـت ذاته. إنه صورة ثابتة، مثلما هي رسومات الخرائط مثبتة ومتنوعـة دائمـاً كمـا هي الميزات التي تعكسها المرآة، التي لا تمنح أبداً الصورة ذاتـها للشـخص ذاتـه. يقـول بورخـس «إن العمـل الـذي يبقـى هـو دائمـاً القـابل للامحـدود والغموض الجمالي».

إن العالم الذي يضع بورخس خرائطه لنا في تخيلاته يبدو في الوهلة الأولى مثل صورة غريبة للواقع كما هو عمل رسام الخرائط في القرون الوسطى. إنه عالم مسكون أساساً برعاة البقر وأمناء المكتبات. رجال ذووا همجية لا عقل لها وآخرون متعلمون جامدون. هذه الأطراف المتباعدة تلتقي، بالطبع في شخصية المخبر، الذي يقوم بالفعل والاستنتاج. لكن بورخس يقوم باختيار أقصى الأطراف ليقدمها لنا. إن خارطته للعالم تستبعد الكثير من الأرض الوسطية في الحياة. إنه يركز على نهايات الأطراف، حيث الأبطال والمسوخ، المقاتلون وأنصاف الآلهة يلتقون ويتصادمون.وخارطته تزخر برسامي الخرائط الذين يضعون خرائطهم بانكباب ويضعون عليها العنوان «الواقع». بالنسبة لبورخس يمكن العقم الكامل في المخلوق. في عمله «الخراب الدائري» يأمل هذا المخلوق بـ «أن يحلم برجل ... ذا استقامة دقيقة ويقحمه في الواقع» ـ ليكتشف فقط أنه هو نفسه خيال في عالم حلمي لشخص آخر وليس في «الواقع» أبداً. هذه الفكرة الدوارة بأن العالم قد يكون حلماً هي ربما ما يعتقده أغلب الناس حينما يسمعون اسم بورخس.

لكنني أحاول القول أن هذه الفكرة ليست قيمة تبناها هو، بل هي موضع خيالي افترضه هو كي يحث الواقع على أن يظهر نفسه. وعلى العكس من الشخص في »الخراب الدائري» فإن بورخس هو نفسه في

الواقع ويعرفه. إن نيران الزمن تستهلكه، مثلما تستهلكنا. وكل ما ندركه: «إن الزمن هو المادة التي أنا متكون فيها. الزمن هو النهر الذي يجرفني، ولكنني أنا النهر؛ إنه النمر الذي يفترسني لكنني أنا النمر، إنه النار التي تلتهمني، لكنني أنا النار، العالم، واحسرتاه، حقيقة، أنا واحسرتاه، بورخس». (متاهات، ص ٢٣٤؛ تحقيقات الآخر، ص ١٨٧).

إن العالم بكل واقعه البغيض شيء لا مهرب منه في الأخير. حين سئل بورخس فيما إذا تكون للكاتب مسؤولية إزاء العالم لا بد له أن يفرغها بالكتابة الخيالية أي «ينشغل بمشاكل عصره السياسية والاجتماعية» لم يجب ببساطة بـ «كلا» بازدراء شكلاني، لكنه تحدث كما يلي:

«أعتقد أن الكاتب منشغل بعصره على مدى الزمان. لا يتحتم علينا أن نقلق بشأن ذلك فما دمنا معاصرين، لا بد لنا أن نكتب بأسلوب وصيغة عصرنا. لو أنني كتبت قصة، حتى وإن كانت عن الإنسان على القمر ـ فلسوف تكون قصة أرجنتينية، لأنني أرجنتيني وسوف يكون مرجعها إلى الحضارة الغربية لأن هذه هي الحضارة التي تنتمي إليها. لا أظن أن من اللازم أن نعي ذلك. لنأخذ مثلاً رواية فلوبير سالامبو. كان قد وصفها بالرواية القرطاجية، لكن أي شخص بإمكانه أن يرى أنها كتبت من قبل واقعي فرنسي من كتاب القرب التاسع عشر. لا أفترض أن قرطاجياً سيميز أي شيء منها، كل ما أعرفه أنه قد يعدها مزحة ثقيلة. لا أعتقد أن عليك

المحاولة في أن تكون مخلصاً لقرنك أو أفكارك، لأنك مخلص لهذا كله طوال الوقت ـ فلديك صوت مميز، ووجه ميز وأسلوب مميز في الكتابة، وليس بإمكانك الهرب من هذه الأشياء، حتى لو رغبت في ذلك. فلماذا إذاً تزعج نفسك بأن تكون معاصراً وحداثياً ما دمت لا تستطيع أن تكون غير ذلك؟ [بورخس في الكتابة، ص ٥١].

إن مشكلة الكاتب ليست في «تقديم» عصره. فهذا شيء لا يمكنه أن يفعل سواه. المشكلة هي في أن تكون كالحواري، كل الأشياء لكل الناس. أن تصل لما بعد الواقع إلى الحقيقة، أن تصل لما بعد الحاضر والمعاصر إلى تلك المظاهر. فما هو حقيقي سيبقى ويتكرر. فلا نمر حلمي يمكن أبداً أن يغدو نمراً حقيقياً لكن صورة رجل حروفي يجاهد في الإمساك بواقع النمر هي الصورة التي قد تبقى مشروعة عندما ينقرض البشر مع النمور ويبدلون بأشكال أخرى من الحياة. يبحث الكاتب عن هذا النوع من المتانة لعمله ـ إزاء الأرجحيات الكبيرة. «ليس ثمة ممارسة ذهنية لا تكون، في التحليل الأخير، إلا عديمة الفائدة. إن مبدأ فلسفياً يبدأ على أنه وصف مقبول للكون، يصبح مع مرور السنوات مجرد فصل -إن لم يكن فقرة أو حتى اسماً ـ في تاريخ الفلسفة. أما في الأدب فإن هذه الشيخوخة النهائية تكون أكثر وضوحاً». (متاهات، ٤٣).

هذه هي رؤى بيير مينارد، مؤلف «كيشوت» الذي هو في واحد من المعاني أعظم بطل لدى بورخس. وفي معنى آخر أكبر الحمقى. من خلال العمل على مشاعر اللاجدوى المتمثلة في هذه القطعة رفض مينارد إمكانيات الخلق الأدبي ـ كان قد رأى أن يتحدى الزمن بالاندفاع إلى الوراء عبر الزمن باتجاه إسبانيا القرن السابع عشر. لكن عمله، لانه يعود (إليه) وإلى المدى الذي يكون (له)، لا بد أن يقرأ عن فرنسي في نهاية القرن تأثر بالأسلوب القديم. إنه مرتبط بزمنه كما هو فلوبير، على الرغم من أنه كان يسعى لتجنب لعنته التزامن بالاختباء في الماضي واستعارته لصوت سرفانتس. أما لأنه ليس له واقع وتشرب في صوت الإسباني الميت، أو أن واقعه الذي هو معاصر لوليم جيمس والصديق لفاليري. سوف يرونه القراء كونه «براغماتي بصفاقة» أو نسبوي على نحو يائس. إن بورخس يذكرنا في هذه الحكاية أن ليس هناك من معنى دونما شخص يعنيه. إن اللغة ذاتها تفترض سياقاً أكبر. فلا يمكن أبداً أن تكون ذاتية المرجع، لأننا من أجل أن نفسرها لا بد لنا أن نموضعها في إطار مرجعي متعذر إجتنابه ثقافياً وزمانياً. إن العالم حقيقي ومينارد، واحسرتاه هو مينارد.

ثمة تضاد آخر هنا، كنت قد ألمحت إليه فقط توا، لكنه الذي نطق به بورخس ذاته بوضوح. أن الواقع ذاته حقيقي؛ غير متأخر عن وقته وهو أيضاً مادة للنيران المستهلكة ذاتها مثلما المخلوقات والأشياء التي تكونه.

لقد عبر عن هذا بدقة شديدة في «مثله عن سرفانتس وكيشوت» الذي اجتزئ منه:

«بعد أن قهر دون كيشوت من قبل الواقع، من قبل إسبانيا، مات في قريته عام ١٦١٤. وأعيدت له الحياة لوقت قصير من قبل ميغول دي سرفانتس. بالنسبة لكليهما، للحالم والشخص الذي حلم به، فإن النظام بأكمله للعمل تكون في التضاد بين عالمين؛ العالم اللاواقعي لكتب الفروسية، والعالم اليومي الاعتيادي للقرن السابع عشر.

لم يشكوا أن السنوات سوف تخفف في الآخير من ذلك النزاع، لم يشكوا أن لامانشا ومونتيل وشخصية الفارس النحيل ستكون؛ للأجيال اللاحقة، ليست أقل شعرية من حكايات السندباد والرحلات الجغرافية الواسعة لأريوستو.

إذ أن الأسطورة هي في بداية الأدب، وفي نهايته كذلك». (ص٢٤٢).

ومن هنا فإن الواقع ذاته هو شيء يذوي في الميثولوجيا مع مجرى الزمن. أو بالأحرى أن أغلب الواقع يذوي في الغموض، والذي يبقى يتحول إلى الميثولوجيا. تتلاشى الحقيقة ويبقى الخيال لو اشترك في ذلك الواقع الذي هو ما بعد الواقع، والذي يمكنه من البقاء بوصفه أسطورة. إن الواقع الحقيقي هو ذلك الذي لم يحدث حتى الآن بل هو ما يأتي. في واحدة من أدق مقالات بورخس التي عنوانها «تواضع التاريخ» يحثنا بورخس على

التفكـير بـهذا الموقـف . إنـه يبـدأ بالإشـارة إلـى الطـريقـة التـي تحـاول بـها الحكومات في صناعة أو تزييـف المناسـبات التاريخيـة مـن خـلال «غـزارة إعلامية مهيأة متبوعة بدعاية لا تكـل» (تحقيقـات الآخـر، ص١٦٧). ولكـن خلف هذه الواجهة المخادعة ثمة «تـأريخ حقيقـي»، هـو «أكـثر تواضعـاً» وتلمح إليه، بـ«تواريخ أساسية ربما تكون سرية، لوقت طويل». ويورد مثالاً لذلك مناسبات مرت دون مؤشر تأريخي لكنها غيرت عـالم الحـرف – إنـه التاريخ الذي قيل فيه أن أسخيلوس قد غـير شـكل الدرامـا بإدخالـه الممثـل الثاني في المشهد المسرحي. حيـث كـان فقـط الكـورس والمتكلـم الوحيـد، ظهر في «يوم ربيعي بعيد وعلى ذلك المسرح ذو اللون العسلي « الشخص الثاني وأخذ مكانه على الخشـبة، وبـهذه الحادثـة جـاء الحـوار والإمكانيـات اللامحدودة لردة فعل بعض الشخصيات إزاء الأخرى. إن متفرجاً متنبئاً كـان سيرى التمظهرات المستقبلية العديـدة التـي نتجـت عنـها: هـاملت وفاوسـت وسيغسموندو وما كبث وبيير جينت وآخرين لا يمكن لأعيننا رؤيتهم حتـى الآن»(ص١٦٨).

كانت تلك حادثة تأريخية بالفعل لأن المسـتقبل قـد أقرهـا وجعلـها كذلك. ثم وفي المقالـة ذاتـها يتحـدث بورخـس عـن حادثـة أخـرى، وهـذه ليست في عالم أروف بل فـي ذلـك الفعـل البطولـي. عندمـا غـزا القراصنـة الأسكتلنديون (الفـايكنغ) إنلكـترا فـي القـرن الحـادي عشـر، بقيـادة هـارالد

سيغاردارسون وتوستينغ، شقيق الملك الساكسوني هارولد، حدثت هنالك مواجهة تحدث فيها الملك الإنكليزي بكلمات عن البسالة العظيمة وأتبعها بأعمال قادت إلى موت القائدين الغازيين والانتصار العظيم للسكسونيين. وكما سجل بعد قرنين من قبل المؤرخ الآيسلندي ستوري ستورلوسون، فإن هذه المواجهة كان لها ما يسميه بورخس بـ «النكهة الأصلية للبطولة» التي يعدها قيمة في ذاتها، لكنه يضيف:

«شيء واحد فقط أكثر مدعاة للإعجاب من الجواب المدهش للملك السكسوني: بأن الآيسلندي، الذي هو من نسل المهزوم قد خلد الجواب. وكأن قرطاجي قد أورث لنا ذكرى مأثرة ريغولوس. فقد كتب ساكسوغراماتيكوس مبرراً ذلك في كتابه Gesta Danorum: «أن شعب ثول Thul [أيسلندا] مولعون بالتعليم وبتسجيل التأريخ لكل الشعوب وهم يغتبطون في الكشف عن مآثر غيرهم ومآثرهم على حد السواء».

ليس اليوم الذي قال فيه السكسوني الكلمات، بل اليوم الذي خلدها فيه العدو هو اليوم التاريخي. التاريخ الذي هو نبوءة لشيء لا يزال في المستقبل: اليوم الذي ترمى فيه الأجناس والبلدان في النسيان، وسيتأسس التكافل البشري. إن المحاولة تدين بفضلها إلى مفهوم الوطن. وستوري من خلال روايته تجاوز وسما على ذلك المفهوم. (ص١٦٩-٧٠).

لذلك تكون السياسات والحروب وتبادل الكلمات وضربات السيوف محفوظة من النسيان من خلال المؤرخ الذي يحولها إلى أمثلة لأسطورة بطولية، ومن خلال عمله هذا يعرض لنا ملمحاً إنسانياً يتعدى الكبرياء الوطني. إن الرجال ذوي الأعمال البطولية بحاجة إلى الرجال الحروفيين لو أرادوا لأعمالهم الخلود. وإن الرجال الحروفيين بحاجة إلى فاعلي البطولة كي تعيش حروفهم. فالكوشو الهمجي على السهول المعشبة والمكتبي في بوينس آيرس هو أجزاء من الدابة الأسطورية، نوع من السنتورات، كل واحد بحاجة للآخر لغرض الاكتمال.

إن التاريخ بالنسبة لبورخس، هو نوع من الشهادة مثلما هو فعل. إن أشكال الماضي تحفظ في أوعية إنسانية هشة حكم عليها أن تموت. وهذه الميتات، هي أيضاً، تأريخية، على الرغم من أنها لا تسجل. يكتب بورخس في حكايته الرمزية عن «الشاهد»: كان ثمة يوم في الزمن أطفأت فيه آخر العيون عن رؤية المسيح، وخمدت معركة جنين ومات حب هيلين مع موت رجل. ما الذي سيموت معي حين أموت، أي شكل محزن أو هش سيخسره العالم؟ صوت ماسيدونيو فرنانديز، صورة الحصان الأحمر في الأرض الفارغة في سيرانو كاركاس، قضيب نحاسي من درج لمكتب من الخشب الماهاجوني؟» (متاهات، ص٢٤٣). هنا بنبرات تذكر ببيتر، يذكرنا بورخس ليس بتفاعلية الواقع بل بهشاشته. كيف أنه يكمن في الأشياء الصغيرة كما

يكمن في الأشياء الكبيرة، كيف أنها تنجرف، وكيف (في الأخير) حتى الذين رأوها ينجرفون أيضاً. وعلى الرغم من أن بورخس يمكن أن يذكر صوت ماسيدونيو فيرنانديز، فإن كلماته لن تمسك أبداً بذلك الصوت. وعلى أية حال، ما سينقلونه شيء قد يكون أكثر هشاشة: إحساسه عن ذلك الصوت. وهذا أيضاً نوع من الواقع، وليس أدنى نوع.

عند الوصول إلى نهاية مقالة أو محاضرة، تتحول الأفكار نحو الأستنتاجات. المتكلم والمشاهد يختلسان النظر إلى الساعات اليدوية والجدارية، كلاهما، ربما، يتطلعان للتخلص من صرامة أدوارهما. ويبقى ثمة بعد مؤلم للإستنتاجات، وقد بث الحياة في واحدة من أنقى قصائد بورخس «حدود» التي هي (مثل الكثير من أعماله الأدبية) حول شيء جد حقيقي بالتأكيد. وقد لاحظ وهو يتحدث إلى ريتشارد بورجن عن تلك القصيدة الملاحظة التالية:

«من السهل تماماً أن تكتب عن قصيدة أصيلة، دعنا نقول ذات أفكار أصيلة أو مدهشة. أعني، لو أنك فكرت، أن هذا هو ما فعله الشعراء الميتافيزيقيون في إنكلترا. ولكن في حالة «حدود» كان لي الحظ الوافر في كتابة قصيدة عن شيء شعر به كل شخص أو قد يشعر به. مثال ذلك، ما أشعر به اليوم في كامبريدج. أنا ذاهب غداً إلى نيويورك ولن أعود حتى يوم الأربعاء أو الخميس وأشعر أنني أقوم بفعل الأشياء لآخر مرة.

ومع ذلك، أقصد أن أغلب المشاعر المألوفة، أغلب المشاعر الإنسانية، قد وجدت طريقها إلى الشعر وأستخدمت لمرات ومرات أخرى، كما حدث ذلك في السنوات الألف الأخيرة. لكنني هنا محظوظ جداً، لأنني لدي ماض أدبي طويل، أعني، بعد أن قرأت الكثير من الآداب، بدا لي أنني وجدت موضوعاً جديداً رائعاً هو مع ذاك موضوع لا يعتقد بأنه متطرف. لأنني حين أقول خصوصاً في عمر معين، أننا نقوم بأشياء كثيرة للمرة الأخيرة قد لا نعيها - لأن كل ما أعرفه·أنني قد أنظر خارج هذه النافذة للمرة الأخيرة- أظنني فتحت، دعونا نقول، الباب، إلى شعور هو لدى كل الناس. [أحاديث مع بورخس، ص ٩٠-٩١].

إن قيمة القصيدة كما يراها بورخس تكمن في شموليتها أكثر من أصالتها: «شيء شعر به أي إنسان، أو قد يشعر به» - العاطفة التي قربت بورخس كثيراً إلى صاموئيل جونسون. بعد ذلك ثمة واقع لتجارب بشرية مشتركة، وهذه التجارب تبرر القصائد والنثر من خلال تطويقاتها لهذا الواقع. وبعيداً عن أن تكون القصة أو القصيدة ذاتية المرجع أو متاهية فهي موجودة لتسد الهوة بين الناس والأشياء - وبين شخص وآخر. في هذا الترابط من الممتع ملاحظة أن قصيدة بورخس تحتمل مشابهة مروعة لتأمل موجز كتب من قبل جونسون ذاته - آيدلر ١٠٣، الورقة الأخيرة في سلسلة آيدلر، وفيها يتأمل ظاهرة النهائية:

على الرغم من أن آيدلر وقراءه ربما لم يتفقوا على صداقة حميمة، فلربما يكون كل واحد من الطرفين غير راغب في الأنفصال. ثمة بعض الأشياء هي ليست شراً خالصاً، ويمكن أن تقول عنها، دونما شعور بالضيق، أن «هذا ليس في النهاية». اللذان لا يمكن أبداً أن يتفقا، يذرفان الدموع عندما تحتم عليهما اعتراضاتهما المتبادلة لبعضهما البعض الأنفصال الأخير، وبالنسبة لمكان زرته مرات عديدة، على الرغم من عدم التمتع فيه، فإن النظرة الأخيرة تكون ثقيلة على القلب، وآيدلر، بكل برود سكونه، ليس غير متأثر كلياً بفكرة أن مقالته الأخيرة أمامه الآن.

هذا الرعب السري من الأخير غير منفصل عن الكائن المفكر، الذي تكون حياته محدودة ويكون الموت بالنسبة له مرعباً.

لا أقصد التلميح أن بورخس، مثل بيير مينارد، كان يحاول إعادة كتابة الدكتور جونسون. على العكس تماماً. إذ، على الرغم من أن موضوعاتهما متشابهة، فكلاهما لا يلغيان زمانهما، في الأسلوب والتوكيد، وفي تلك القيم المسكوت عنها التي تشكل الأسلوب والتوكيد. الذي يجمعهما على الرغم من هذه الأختلافات هو الواقع ذاته، وعلى الأخص الحالة البشرية لذلك الواقع. وأنا متأكد أن جونسون، كان سيطري على كلام بورخس البليغ عن موقعه في هذه المسألة. كان قد قال «إن الأدب ليس مجرد تلاعب بالكلمات» (بورخس والكتابة، ص١٦٤). إنه يتطلب من

الكاتب كما قال جسترتون «كل شيء». وهي فكرة يوجزها بورخس كما يلي: «بالنسبة للكاتب فإن هذا الكل، شيء أكثر من كلمة شمولية: إنه حرفي. يكون في موقع الرئيس بالنسبة للتجارب البشرية الأساسية. مثال ذلك، أن الكاتب يحتاج إلى عزلة، وينال حصته منها. إنه بحاجة إلى الحب، وينال حباً مشتركاً وغير مشترك. إنه بحاجة إلى الصداقة، وفي الحقيقة يحتاج الكون». (ص١٦٣). والكون – كون الرجال وكون النساء، تحت أية درجة، يحتاجه الكاتب. نحن نحتاجه لقول الأشياء الكبيرة، بالطبع، ولكن أيضاً لقول الأشياء الصغيرة: أشياء مثل «ربما طير كان يغني وشعرت إزاءه بعاطفة ما يشبه الطير». [تحقيقات الآخر، ص١٨٠]. وحينما أقول «الكاتب» أقصد بالتحديد ذلك الذي اسمه جورج لويس بورخس، الذي يشعر إزاءه الكثير من الناس في مختلف الأصقاع بعاطفة بشرية قوية، والذي من الملائم جداً له التحدث بدقة باللغة ذاتها التي تحدث فيها عن هـ.ج. ويلز. كتب بورخس وهو يشير إلى رومانسيات ويلز العلمية المبكرة «أعتقد أنها ستكون مندمجة، مثل الحكايات الخرافية لثيسيوس وآشيروس، في الذاكرة العامة للكائنات وتعلو حتى بشهرة خالقها أو قد يحدث الإنقراض للغة التي كتبت فيها». (ص٨٨)

إن أعمالاً خيالية معينة، مثل صناعة الخرافات لدى ويلز وبورخس تبقى لأنها تستمر في العمل للكائنات البشرية بوصفها إشارات لواقع غير

متحقق وبوصفها رموزاً للجهد الإنساني فيتخيل ذلك الواقع. إنـها كمـا كـان بيرس سيقول «أحلام حقيقية».

المصدر

fabulation and Metafiction

Robert Scholes

University of Illinois Press

1979 – U.S.A.

University of illinois press

1979 - U.S.A

الأقنعة في الشعر

ميكائيل هامبرغر[*]

لقد آمن هوفمنشال، الذي درس علم النفس الجديد من جانبه النقدي، أن عصر الفردانية قد أنتهى. وقادته شكوكه الشديدة أو شكوك فاليري حول التماسك والحدود للنفس، ليس فقط إلى الشكوكية الحادة بل أيضاً إلى صوفية جديدة كان فاليري قد سماها بـ «الصوفية دون إله». وتكلم عنها هوفمنشال في «Chandos letter» بأنها موقف صوفي دون صوفية. وتحدث هو فمنشال عن «شكوكية - الكلمة»بالنسبة له وكذلك عن «صوفية - الكلمة» وفي كتابات فاليري نجد التحليل الذهني ذاته دائماً على شفا اللاعقلانية. إن تفكير كلا الأديبين كان معقداً فيما يخص مسألة التناقض الذاتي. إن الشكوك عما يشكل النفس لا يحلها من تلك الصراعات فيما بينها والتي هي تبعاً إلى ييتس، تولد الشعر - «إن الأنا، قد لا تكون

---

[*] ميكائيل هامبرغر: ولد في عام ١٩٢٤ ببرلين- من مؤلفاته: ١- الشعر- العيار المزهر ١٩٥٨- المناخ والفصل على ١٩٦٣- ٣- الشعراء الحديثون - ٤- بريخت، حكايات من التقديم - ٥- قصائد غونترغراس على ١٩٦٩ -٦- الفن بوصفه طبيعة نائية مع ١٩٧٥.

أكثر من فكرة تقليدية إنها فارغة كما هو فعل الكينونة». وما ينـاقض ذلـك ظاهرياً، فإن هذه الأنا كانت فـي أعظـم خطـر لأن تسـقط فـي «الأنانـة»* - خطر يتوثق مع جماليـة الفـن الخـالص (النقـي) Pure autotelic art منـذ البداية، ولكنه شيئاً فشيئاً يتوضح لشعراء مثل فاليري وغوتغريـد بـن، اللـذان ساقا الفلسفة والعلوم لدعم ممارسـاتهما الفنيـة، إن قصيـدة فـاليري «شـظايا النرجس» وكذلك قصيدته ناشيد النرجسة هما فقط النموذجان الأكثر صخباً لاهتمامه بـ «الأنانة». وتقريباً أن كل أعماله الدرامية، بضمنها مسرحياته عن «فاوست» التي لم يتمها، تدور حول هذا الموضوع، ودائماً ليـس الاسـتقلال عن الفن فقط بل الفكر أيضاً، يواجه بالإغواء في شكل الحب أو المـوت أو كلاهما معاً. كما في سمير أميس (١٩٣٤).

«لقد أعطيت لكل شيء مرعاه.

ليلي لجسدي وجسدي للحب والحب للموت».

وتقول نرجسته للحورية:

: «أنا وحدي. أنا أكون أنا. حقيقة... أنا أمقتك»

وتجيب الحورية فيما بعد في النشيد القصصي:

- جريمتك أنك غير مصغية للقلوب التي حولك.

---

* الأنانة: نظرية تقول بأن لا وجود لشيء غير الأنا. (المترجم).

إن فاوست فاليري يغوي أيضاً من سكرتيرته، لوستي. وذلك ما يجعله شراً إلى حد أنه يحتقر من قبل شخصية لا تزال مشبعة بالأنانة، الشخصية «المستوحدة» أو «الوحيدة» تلك هي شخصية فاوست الثانية. إن هذه الأعمال الدرامية قد وردت هنا لأنها تمثل التناقض: فمسرحياته لا تدور فقط حول موضوع «الأنانة» ولكنها أيضاً توضح عدم قدرته على الـ«خلق» أو الدخول مع شخصيات تختلف عنه. إن شعره الغنائي التجريدي عن حرية «إملاء شخص آخر» ومع ذلك فإن مسرحيته الأول عن «فاوست» تتضمن مقاطع سيرية ذاتية لا تقبل الخطأ أوهي إعترافية، مثل:

«في الحقيقة يا صديقي، أنا لا أكره الماضي ولا أحبه، لا أكره حتى كتبي التي هي شظايا أو ثمار منه. إنها لم تعد لي. أنا لا أجد نفسي في الماضي.. فهل لـ«الأنا» ماض؟ إن كملة «الماضي» لا معنى لها. أنا عشت... ثم أنا... أكثر من عشت! كيف أصوغها؟ إن قدري لمتفرد تماماً، لا أستطيع التعبير عنه إلا بالاستعارة... إنني أفترض أن الحياة نوع من الحركة، تبدأ من مكان وتاريخ الولادة وتنتهي في مكان وتاريخ الموت. إن خلاصة الحياة ترتفع في نقطة في الأفق، تبرز من الضباب والظلال الشفيفة للطفولة. والنهار الساطع للعواطف والرغبات، للمعرفة والفكر والتأثر يبدأ جولته... وينمو الضياء حاداً وقاسياً ويصل نجم القوة واليقين ذروته، ثم يغطس ويتلاشى... إن الإنسان هو نوع من ذبابة مايس التي لن تستعيد حياتها من

بعد ذلك اليوم الذي يمثل حياته كلها. إن شمس حياته لن تشع مرتين، وهي مهما تشع تكون دائماً دون سابقة له، من بدعة ميلاده إلى بدعة موته... بينما أنا، يا صديق، وبمعونة القوى الغامضة، رأيت يوم حياتي يستمر تحت أفق المصير. الجانب الآخر من الطبيعية، نقيض الخلق، قد لأنكشف لي. لقد قمت بالرحلة الحقيقية حول العالم الحقيقي... الفكرة الأكثر جرأة والتي لم يسبق لها مثيل أبداً... حدثت لي ولا يمكن أن تبدو لي جديرة أبداً.

إن تفرد فاوست فاليري أقل إقناعاً من أنانته، إذا لم يكن لسبب ما فبسبب اللغة هنا، فهي تفتقد لتميز قصائد فاليري. غير أن مسرحية «فاوستي» هي مسرحية أخلاقية، والميزة الأخلاقية فيها أن كلمة فاوست الأولى والأخيرة هي «لا». وذلك قد أشير له بوساطة الجنيات القريبات من الحورية في «أناشيد النرجسة». وكذلك تكون الميزة الأخلاقية في «المعتزل» الذي يناقض نفسه من خلال الإشارة إلى «ما دامت نفسي موجودة، فليس ثمة من أحد». إن «أنانة» فاليري الحارة تناقض نفسها. فالعقل الاستقلالي يزدري أفاره، ويلتجىء للشكل. ذلك لأن «العملي الشكلي» كما يقول هوفمنستال «يحطم المسألة». ويصوغها فاوست فاليري على نحو مختلف: «أن الأفكار لا تساوي شيئاً الشكل هو الذي يهم».

وخارج الشعر فإن فاليري، مثل هوفمنشال، كان «شكوكي الكلمة»، وشكوكية الكلمة تقوم من ذات الوعي للتفرد الذي يبحث الفن للتعبير عنه، والتعميم الذي لا مهرب منه للكلمات. «إن استطاعت الكلمات أن تعبر عنه». يقول «المنعزل» عن موطنه الثلجي: إنه لن يكون كثيراً. كل ما يمكن أن يقال هو لا شيء. أنت تعرف ما يفعله الناس بما يمكن أن يعبر عنه. كله أيضاً حسن. إنهم يعيدونه إلى الجدول الأساس، وسيلة للغموض، إغراء، فخ للسيادة والاستغلال. إن الواقع لا اتصالي تماماً. إنه لا يشبه شيئاً، ولا يمثل شيئاً، ولا شيء يمكن أن يمثله أو يفسره، ليس له من وقت أو مكان في أي نظام أو كون مدرك..» ومثل هوفمنستال وشعراء ما بعد الرمزية، فقد تحول فاليري إلى وسط مازج، انصهار الكلمات مع الموسيقى فقط في أناشيد النرجسة. بعد مقت «للرافد الأساس» للكلمات. هذه الوسائط لا تصف أو تربط، إنها تسن القوانين: وقت فاليري يزداد للملحمة وأساليب الوصف: ما يمكن أن يعاد حسبانه لا يمكن أن يحسب طويلاً.

من ناحية أخرى، تكون الميزتان الرئيسيتان في قصيدة هما الجمال وقوة الشعر، فالشكل يدعم أي نوع من المشكلات بضمنها الشخصية الإشكالية والشكوكية للكاتب. ذلك بسبب، وكما قال هوفمنستال أن: «الشكل قناع، ولكن بدونه لا يمكن العطاء أو الأخذ من الروح إلى الروح». وتمييز فالليري أيضاً الحاد بين الفرضية أو «النثر الوسائلي» الذي

يقارنه بالمشي أو الركض، ويشبه الشعر بـالرقص الـذي ليس لـه نهايـة مـن نفسه، يشـير إلـى ثنائيـة فـي داخـل طبيعتـه. وأعـترف فـاليري فـي تقديمـه لـ«السيد المتذوق» وكتب عن كونه مبتلى بألم الدقة الحاد. إن دقة واستبصار فكر فاليري قد أصبحت ألماً بسبب مـن «الإلكـترون الموجـب» الـذي فـي داخله والذي يتكرر على وتيرة واحدة: «لا أحد سواي، لا أحـد سـواي أنـا، أنا أنا...» وحرره الشعر أيضاً من نمط مـن الفكـر الـذي يتفحـص سـياقاته والذي غالباً ما ينتهي بعض ذيله، ومرة أخـرى يستوي الأمـر فيمـا إذا كـان فاليري يريد لشعره أن يتواصل مع أي أحد، أو ليسـت لـه مـن نهايـة سـوى ذاته. إن إصرار فاليري على الوعي والـتركيب المـدروس، إزاء الإيحـاء، هـو تناقض مثله مثل بقية فكره. لقد كتب في Au Sujet de Adonis أن الشـعر البارع ذو نزعة شكوكية بعيدة، إنه يفترض من قبل حرية غـير اعتياديـة مـن الاعتبار لكل أفكارنا واحساساتنا. إن الآلهـة فـي عظمتـها تعطينـا خطـا آنيـا أوليا مقابلاً لـ «اللاشيء» ولكن الأمر يعـود إلينـا بـأن نشـكل الثـاني الـذي يجب أن يتوافق مع الأول، وأن يستحق تفوقه الأعلى من الطبيعي. وإن مـواد التجربة والعقل ليست كبيرة بحيث أنها تذيبه بالمقارنة مع الخط الـذي كـان ممنوحاً.

إن الشكوكية التي يكتب عنها فاليري هي الحريـة وليسـت الإجبـار، أن نجادل ونعقل. إنها الحرية التي وصفها كيتس جيداً – حريـة: «أن يكـون

الإنسان رأيه عن اللاشيء، أن نسمح للعقل بأن يكون سبيلاً عاماً لكل الفكر، وليس مجموعة مختارة». هذه الحرية والانفتاح المركبة مع أشد التركيز على حاجات القصيدة الرئيسية، هي ليست إلا «الإلهام». إن فاليري يفهم هذا حين يبين أن «كل مواد التجربة والعقل» هي في حاجة لأن تقارن ما هو معطي مع ما هو مصنوع – تقدمة متخفية للحقائق اللاواعية في فعل الكتابة. ذلك لأن فاليري بوصفه مفكراً ناقداً، كان يخشى من هذه الحقائق، إن آراءه في الشعر بعيدة كل البعد عن كشف سبيل أو حتى وجهة نظر متماسكة للفن. ففي لحظة واحدة يتساءل عن «وعي على قدر الإمكان» وفي لحظة أخرى يكتب: «إنني أتمتع فقط بالأشياء التي لا يمكنني ابتداعها». وتعريفه للقصيدة على أنها «ماكنة لإنتاج الحالة الشعرية للعقل بوساطة الكلمات». إن المكائن تخترع وتصنع بشكل مدروس، ومع ذاك كان فاليري يتمتع بالقصائد. ويقدم قصيدته «المركب الشاب» كمثال لقصائده التي «لها نقطة ابتداء هي ببساطة أحد تلك البواعث للحس «الشكلي» الذي يكون سابقاً لأي «موضوع» أو أية فكرة واضحة وقابلة للتعبير عنها». وقصيدة أخرى بدأت ببساطة مع إيمائه للإيقاع، «الذي يكتسب تدريجياً معنى». وحين أعلن فاليري أنه قد أحب «محبي الشعر الذين يبجلون الآلهة بوضوح فكري كبير كي يهدوها تواني فكرهم وارتخاء عقولهم» وهو لا يعني سوى أن نوعية فكر الشاعر وعقله عادة ما يكونان

متطابقين، وأن ذلك لا يحتاج لنقاش. وقال كيتس أيضاً «أن يكـون الإنسـان رأيه عن اللاشيء» – أي إرجاء الفكر الهادف والمـدروس – هـي وسـيلة لـ «تقوية الذهن».

كان فاليري مثل أستاذه مالارميه، يستخدم العقل لدحر العقل.

كان هدف الشعر الذي يطمح إليه هو «السحر» كما قـال «والشـعور بالبهجة المستقرأة» التي يضعها على القطـب المعـاكس لأي شـيء مقصـود وأنجز في النثر... كان الابتعاد عن الإنسان هو الذي يفتنني. أن سمير أميسـه «غير فكرية ولذلك فهي إلهيه، وإن كل الاحتراف والذكاء الـذي يطبقـه فـي قصائده الغنائية قد جعلها تكـون «بعيـدة عـن الإنسـان». علـى أن شـكوكية فاليري – كمفكر في القرن العشرين تعـامل مـع اتجاهـات العصـر العلميـة والسياسية – جعلته واعياً لحدود «الشعر النقي» أو «الخـالص» الـذي بـرع فيه: «أن الشعر النقي هو في الحقيقة خيال قد نشـأ مـن الملاحظـة». هكـذا كتب في عام ١٩٢٨، وفي عام ١٩٢٠ كان قد وضح السبب الذي يجعلـه ليـس أكثر من خيال:

-لا شـيء نقـي يمكـن أن يتوافـق مـع تكـاليف الحيـاة – نحـن فقـط نعارض فكرة الكمال مثلما تمر يد محصنـة فـي لـهب، بيـد أن اللـهب غـير مـأهول، والسـكن فـي منـاطق علـى مرتفعـات هادئـة غـير مرغـوب فيـه بالضرورة. أعني أن ميلنا باتجـاه نتيجـة المقدمـات المنطقيـة التـي يقترحـها

علينا من سبقونا – نحو جمال يكون أكثر وعياً بأصوله – أكثر استقلالية من كل الموضوعات» والانجذابات الفجة للعاطفة إلى التأثيرات السمجة للتحذلق – كل هذه الحماسة المبالغ فيها تسببت ربما في الحالة اللاإنسانية– وتلك حقيقة عامة أن الميتافيزيقا والأخلاق وحتى العلوم قد جربت هذا. إن الشعر الخالص وحده يمكن أن يتقدم بطريقة الإدهاش الاستثنائي، والأعمال الشعرية تكون النسبة النادرة والبعيدة الاحتمال للكنوز الأدبية التي لا يقدر ثمنها.

إن «أنا» فاليري الميثولوجية «المنعزلة»، لفاوسته لها أيضاً كيانه على تلك المرتفعات المهجورة بالضرورة، وأن حالته هي أكثر، تقريباً، من اللاإنسانية.

وجزء من «الجمال والقوة» تكون شخصيات أو أقنعة قصائد فاليري النقية ميثولوجية أو ذات طراز بدئي ونادراً ما تكون إنسانية. ولأنه يكتب بأشكال شعرية تقليدية ولا يستطيع أن يتفادى «إنجذابات العاطفة» فيما إذا كانت فجة أم لا، أو «التأثيرات السمجة للتحذلق والتضوع والفواصل العليا، النعوت التي تفيض عاطفة وزخرفة – فإن أغلب قصائده الاحتفالية تقرأ الآن كما تقرأ أعمال القرن التاسع عشر. إن حداثته أكثر وضوحاً في كتاباته النثرية منها في شعره، ذلك لأن كتاباته النثرية تحتاج لأن تحاكم بما تقوله، أكثر مما هي عليه أو ما تفعله. إن كان ما يبحث عنه هو الوعي بالعصر في

الصور الشعرية للشاعر والإشارات التي تتضمن الإيقاع والتكثيف والتركيب والأسلوب. فإن لا فورغ كان شاعراً أكثر حداثة من فاليري على الرغم من أن أعال لافورغ قد انتهت من قبل أن يبدأ فاليري. إن اختيار فاليري لكلمة الجمال ذو أهمية في هذه العلاقة: فحتى بودلير فهم الإمكانيات الحديثة المتميزة للقسوة والتنافر. إن النعوت «سمج» و»«فج» هي مفاتيح أخرى تشير إلى التذوق الجمالي لنهاية القرن.

ورغم ذاك فإن بعد فاليري عن الحداثة يعود إلى إيمانه بالفردانية – فردانية حديثة مكتفية بذاتها – ذلك لأنها تفردت بالاستغراقات الفلسفية والعلمية لعصره. وحين أسقط فاليري قناع الشكل كما في نثره الأخير وقصائد الشعر الحر التي سماها بـ «الشعر الجاف» فإن نفسه التجريبية لا تمثل انتقاماً مرعباً بالمقارنة مع بيتس في «فرار حيوانات السيرك». إن الصوفي والميثولوجي عابد الشمس للقصائد الكهنوتية يتمثل تجريبياً بصيغ التجربة الشخصية المباشرة في قصيدة «في الشمس»، ولمرة واحدة يبدل فاليري «النفس النقية» لشعره المبكر بذلك المشروط وغير الشكلي على نحو متآلف:

في الشمس
في الشمس على فراشي بعد الماء
في الشمس وفي الإنعكاس الواسع للشمس على البحر، تحت نافذتي

وفي الإنعكاسات وفي أنعكاسات الانعكاسات في المرايا،
بعد الاستحمام، قهوة، أفكار
عارية في الشمس على فراشي غارقة في الضوء
عارية، وحدها، مجنونة
نفسي!

ذلك لأن تلك القصيدة لا تحتوي على فعل حركي، وحركتها التركيبية تصل ذروتها في التعجب الأخير «نفسي» - بعد التفافات تذيب تعقيدات مزاج فاليري الإدراكي في صور ذات انعكاسات متعددة. إن «في الشمس» صورة ذاتية حقيقية وقصيدة حقيقية في القرن العشرين في التجائها إلى تركيب متناسق يضحي بـ«الجمال» من أجل الحق. إنها ليست قصيدة عظيمة أو حتى بارزة لأنها تفتقد إلى الشد، وهي تفتقد إلى الشد لأن ثمة تراخ ورضى عن هذا العري، المختلف كثيراً عن عري القلب الضمني، ولكنه لا يتمثل بالكلمة Fou «مجنونة». لقد فرت حيوانات السيرك، غير أن القهوة والأفكار تبدو بديلاً دقيقاً. في «حجابات أمام الحيوان» يلخص فاليري الأنانة والثنائية بين الفكر من جهة والحب والموت من الجهة التي تنتشر في عمله كله.

(ليس الحب ولا الموت ملموسان للذهن:
الأكل يصعقه، ومن النوم يخجل.)

وهو يحاول دون طائل أن يربط نفسه بـ«الحيوان الميت» بالتكهن بعدد أذرعه وشكل جسده:

(هكذا أتمكن من تصور الأشياء الأخرى
غير نفسي...)

مع ذلك فمرة أخرى تكون «نفسي» هي آخر كلمة؟ وأن «الشخصية – البرسونا» التي تتكلم في القصيدة الختامية لهذه السلسلة هي «سيدة الفكرة» ليست امرأة أو حتى امرأة بدائية. بل فكرة جردت من النفس. «أنت رجلي المجنون – فكرتك بسبب مني». هكذا تقول للشاعر الذي «أضطرب» بحبها.

وعبر فاليري وهو يتحدث عن المنطقي والشاعر في محاضرته في أكسفورد عن «الشعر والفكر المجرد» والتي ناقش فيها أن الفكر المجرد والشعر ليسا متضاربين، وعبر عن «إيمانه المخلص» إن لم يقدر لكل إنسان أن يعيش حيوات عدة إلى جانب حياته، فلن يستطيع أن يعيش حياته، إن أقنعة قصائد فاليري الشكلية قد مكنته من أن يعيش حيوات غير حياته في خياله، وأعمال النثرية تذهب بعيداً باتجاه دمج المنطقي بالشاعر، ودائماً ما يسلم بأن «ليس ثمة من نظرية ليست جزءاً، أعد باعتناء، من السيرة الذاتية» كما أشار فاليري في المحاضرة ذاتها. إن كان المنطقي فيه، المفكر التجريدي، يناقض نفسه في بعض الأحيان، فذلك أيضاً يمكن أن يفهم من

خلال السيرة، التناقضات الداخلية تحدث في النقاط التي لا يلتقي فيها الشاعر مع المفكر التجريدي. أي أن من الصعوبة لديه أن يؤمن ويشعر أن غير هذين يمكن أن يوجدا. ورغم أن لفاليري مكانة في التراث الأورفيوسي للشعر، فإن إليزابيت سيويل، المؤرخة والمترجمة والخبيرة بشعر فاليري، تقول عن مكانته «أنها تقع بين الحياة والكلمات وليس مع الأشكال النقية، إن سوء الفهم هذا قد قاد فاليري ومالارميه إلى طريق مسدود وقد تبعهما فيه قدر هائل من الشعر المعاصر ومرة أخرى وبالارتباط مع قصيدة ورد زورت وعلى قوة الصوت "يتحدث وردزورت عن التناسق واللغة والإنسان وهذا مهم جدا لما كان قد حدث فيما بعد مع الاتجاه الأورفيوسي في مالارميه وفاليري. كل منهما يفضل وبشكل مطلق، إما الموسيقى أو الصمت فوق «لا طهارة» اللغة الإنسانية. ومن الممتع جداً أن ترى وردزورث في هذه القصيدة يوجه ذلك قبل وقت طويل كرد فعل و«عقوق» شعري وإنساني وديني.

(٢)

إن الشعر «النقي» أو «الخالص» لم ينته مع فاليري، غير أنه لم يعد نقياً تماماً أو خالصاً مرة أخرى، حتى مع الشعراء الذي أعلنوا عن إيمانهم بالجمال كما عند فاليري واستمر غوتغريدين على هذا المنوال في النصف

الثاني من القرن الحالي. ورغم ذلك فإن شاعراً نقياً و تجريدياً غالباً مثل جورج غولين – الذي تعلم الكثير من فاليري قد قال ما يلي عنه:

-«الشعر النقي؟» هذه الفكرة الأفلاطونية لا يمكن أن تأخذ شكلها في جسد مادي. ولا أحد بيننا قد حلم بمثل هذا النقاء الخالص، ولم يرغب به أحد، ولا حتى مؤلف الـ Cantico الكتاب الذي يمكن أن يعرف سلبياً بالعمل المكمل جدلياً لعمل فاليري «رقي».. في تراث أدغار ألن بو، لم يؤمن فاليري إلا نادراً أو ربما مطلقاً بالألهام. الذي دائماً ما كان هؤلاء الشعراء الأسبان يتكئون عليه: «ميوز» إلهة الشعر للبعض «الملاك» لآخرين و duende الشيطان الأليف للوركا.. قوة غريبة على العقل والرغبة، باشتراط تلك العناصر العميقة اللامرئية التي تكون جمال القصيدة... إن فاليري قد اتخذ مشيئة غير صحيحة في محاضرته عن « صناعة الشعر». أن «تخلق» هي عبارة فخر، وأن «تنشىء» عبارة مهارة متزنة، لا تتضمن الصنعة. وفوق ذلك فإن فاليري شاعر ملهم.. إن الشكلية الفارغة أو القريبة من الفارغة هي مسخ أخترع من قبل القراء غير الكفوئين أو لا يكتبها سوى الكتاب غير الكفوئين.إن يكن ثمة شعر فلا بد له أن يكون إنسانياً. كيف يمكن أن يكون غير ذلك؟ ربما نجد شعراً لا إنسانياً أو فوق إنساني بيد أن القصيدة المجردة من الشخصية الإنسانية مستحيلة فيزيائياً

ومتيافيزيائيا، وأن العبارة «تجريد الفن من الشخصية الإنسانية» قد صاغها فيلسوفنا الكبير أورتيغا كازيت وقد نالت شهرة واسعة كاذبة منذ البداية.

كان فاليري أحد أولئك الشعراء - الذي بهروا أريك هيلر - والذين ادعوا أن «الخالق» الشعري إلهي، رغم التحفظات الساخرة التي تلغي غطرسة ادعائه. ويعزل جورج غولين نفسه بوضوح من ذلك القياس اللاهوتي. «إن الشاعر يحس بتلك الكلمة «شعر» بكامل معناها الأيتمولوجي. (غير أن هذا «الخلق» سيكون دائماً ثانوياً بالنسبة إلى ذلك الخالق الأول، لكتاب التكوين. وكل الشعراء في هذا المعنى هم شعراء الأحد الذي يتبع يوم السبت وهو اليوم الذي استراح فيه جوهوفا (الله). وبالنسبة لشعراء أصغر عمراً من فاليري، مثل ريلكه ووالاس ستيفنس فقد طوروا نظريات تفترض أن ما في الشعر أو «الصنعة» ما هو أكثر من الجمال والمغزى الفني، وبنى غوتغريد بن كل تفكيره على القبول النيتشوي لكلا العدمية والجمالية الكلية كي تتوافق مع الاكتشاف أن «الرب قد مات». كانت «أنانة» بن الأساسية - رابطاً آخر مع فاليري، رغم تأكيداته الشديدة والجادة التي تفترض قطعاً سباقاً بين الشاعر والمنطقي يجعل الكثير من نثره النقدي خطاباً صوفيا وغير أصيل تركيبياً مثلما شعره. ومع ذلك فإن العكس هو الصحيح لبعض قصائد بن الأخيرة، والتي تبدو مجتنبة للسحر تماماً مثلما هي قصائد الكثير من الشعراء في كل مكان والذين

كتبوا بعد الحرب العالمية الثانية. إن تجربة بن في تلك القصائد تناقض نظرية » الشعر الخالص» التي لم يصفها بدقة في كتاباته النقدية في تلك السنوات.

وبدأ معاصر فاليري الشاعر الألماني ستيفان جورج أيضاً متتبعاً لأثر مالارميه الذي زاره في باريس، غير أن جورج ومنذ البداية لم يقتبس فقط الموقف العام والإشارة إلى الرمزية النقية - بل وأيضاً الرفض والازدراء للأدب «المبتذل» والميل الشديد للأقنعة ليس فقط بوصفه شكلاً وأسلوباً بل حتى بوصفه تنكراً أكثر منه امتداداً للنفس التجريبية التي دائماً ما تتميز عن الوضع البسيط واللباس التنكري والتفضيل للمصطنع على الطبيعي. وما أن كتب جورج بالفرنسية، حتى عد برناسيا أكثر منه رمزياً، رغم أن اختياره للشخصية «البرسونا» مثل هوليوغابالوس يربطه بالتدهور العالمي الذي حدث في تسعينات القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من أن لكل شاعر حساسيته المفرطة وصوته العذب المنغم فإن شعر جورج المبكر لم يستطع أن يبلغ حرية الشعر الرمزي، والذي أقصد به حرية القصيدة في إنشاء علاقاتها وإشاراتها، وهذه علامة لا تمحوها اللغة في مصطلحات من غير مفرداتها. إن الكثير من قصائد جورج الغنائية التي لا تنسى هي في الحقيقة قصائد اعترافية بأسلوب أكثر قدماً، على الرغم من أن سطحها صعب ومنحوتة نحتاً، الكلاسيكية فيها أوضح من الرومانسية. وفي أشعاره اللاحقة

كسر جورج الحضر الرمزي ضد التعليمية، كما أعاد صياغة ذلك في بيانه «في الشعر، كما في كل النشاطات الفنية، فإن أي أحد يظل ملتزماً بالتوق الشديد لأن «يقول» شيئاً ما، ولأن يكون له نوع من «التأثير» و«التأثر» لا يستحق حتى الدخول إلى حدود الفن، وعلينا أن نقارن فقط أسلوب ذلك البيان مع أسلوب نثر مالارميه في المقالات والمحاضرات لنفهم لماذا كانت ممارسة جورج تسير ببطء، نحو كسر قاعدته: إشارة ذلك المثل تتناقض مع ما تقوله الكلمات. كان البيان يرمي إلى شيء آخر مثلما رمى شعر جورج المتأخر إلى أشياء أخرى – مع الإشارة إلى التعالي المزدري الذي يؤكد ويفرض نفسه، أكثر من أن يحاول كشف حقيقة أكثر تعقيداً من التعبير عنها هنا. وفيما يخص «التأثر» و«التأثير» في كتابات جورج، فيكفي أن نذكر في هذا السياق أنها كانت ذات أهمية ومثيرة للجدل.

فضلاً عن ذلك لقد كان حب جورج الشديد للأقنعة، هو الذي أعطى عمله المدى المتوقع لشاعر كبير. وفي الموضوع والشكل فإن قصائده قد تراوحت بين الكلاسيكية وثقافة الكتاب المقدس إلى القرون الوسطى وأوروبا الحديثة. من الصياغات الشرقية التي تذكر بشعراء القرن التاسع عشر المبكرين بلاتين وروكيرت، إلى الشعر المرسل والأغاني المقفاة وتتنوع وزنيا مثلما عند فيرلين والأغاني غير المقفاة الأقل تنوعاً في الإيقاع. وكلمة «صياغة» تعود إلى السياق ليس فقط لأن فاليري أستخدمها لوصف

«المركب الشاب» بل لأن أقنعة جورج قد اختيرت وأنجزت بدرجة من الدراسة تبدو حاملة لنظرية فاليري، التي جاءت من بو، ويمكن للقصائد أن تجمع أو تصنع مثل مكائن. وعلى الرغم من ذاك التراوح الشكلي والتاريخي، فإن كلاً من هوفمنستال وريلكه يفوقانه في استخدام الشخصية «البرسونا» لأن لكل منهما موهبة التقمص العاطفي التي تساعدهما في «ملء شخص آخر» ويجعلونه يتكلم بصوت غير موشى بقناع. مع بعض الاستثناءات النادرة – وهذه اعترافات ينفذ فيها صوت جورج في القناع – إن التماسك القوي والغموض في ظاهر النص الشعري عند جورج يذكرنا أن المعدن واللوح المقوى ليسا جلداً. ذلك لأن الروح التجريبية عند جورج كانت نادراً ما تتعاظم وتغتني بالتطابق التخيلي مع مالم يكن. إنه فقط يصنع الأقنعة على أنها تمويهات، إن عمله ككل قد أصبح أشبه ما يكون بالمتحف أو غرفة للعمل الشمعي أكثر منها تجمع لأصوات حية.

(٣)

لم يدرج و.ب. بيتس في كتاب هانز ماغنتوس أنزنسبرغر «متحف الشعر الحديث»، وإن عرفت تجربة مالارميه طبيعة الرمزية، فإن ييتس لم يكن رمزياً مثل جورج. ولم يكن شاعراً «حديثاً» بالمعنى الذي أعطته لورا رايدنغ وروبرت غريفز في «إحاطة بالشعر الحديث» لتلك الكلمة، ولكن على الأقل بعد «الخوذة الخضراء» ١٩١٠، كان ييتس شاعراً حديثاً في

الأسلوب والصورة. ويبدو أن لورا رايدنغ وروبرت غريفز قد أبعدا ييتس لاعتبارات مهمة كشاعر حديث بإشارة بسيطة إليه هي «إن أردية ييتس الشعرية التي لم تكن قد بليت فقط بل وتهرأت، تكتسب حلة جديدة»، أكثر من أي شاعر بريطاني آخر في عصره فإن ييتس ينطبق عليه تعريفهما لما يجب أن يكون عليه الشاعر الحديث: الشعر الذي «يوجه مهارته ليس من رد فعله ضد الحضارة بالسخرية أو البدائية الحقيقية، ولا من قابليته القادرة على المواكبة أو المواصلة مع الحضارة. وعلى أية حال لا ينكر عالمه المتعصرن، ذلك لأنه ليس بليداً...».

إن شعر ييتس المبكر لم يصل «عالمه المتعصرن»، وفعل ذلك فاليري وستيفان جورج وأغلب أفضل كتاب الشعر في أواخر ثمانينات القرن التاسع عشر وتسعيناته. كان الشعر مبنياً على الافتراض أن «العالم المتعصرن» وهما وحشيا. لذلك ففي قصيدة ييتس «أغنية اراعي السعيد» من ديوان «مفترق الطرق» في ١٨٨٩:

أحلام جديدة، أحلام جديدة، لا حقيقة
تدخر في قلبك....
حلم، حلم، لأن ذلك مسكناً أيضاً.

استعمال الألفاظ المهجورة مثل «thine» (لك) و«Sooth» (المسكن) – يتخلى عنه في مفرداته ويتمثل «عالمه المتعصرن» في أسلوبه وصوره، بيد أن شيئاً من ذلك الارتياب الرومانسي – الرمزي من العالم

«الواقعي» و«الموضوعي» قد أرجئ في نضج ييتس إلى الصراع الطويل بين ذاته التجريبية و "ذاته" الضد بين الظرفي والمبدئي وخارج هذا الصراع قد كتب بالتأكيد شعراً رائعاً – ليس حديثاً، ربما، ك ما هو الشعر لدى الذين توصلوا إلى المصطلحات منذ البداية مع «عالمهم المتعصرن»، ولكنه الأكثر بقاءً من شعرهم في أسبابه وظاهرته. إن ذاتي ييتس الاثنتان تتناحران في القصيدة الحوارية التي تقدمت كتابه النثري Per Amica Silentia Lura في ١٩١٨.

ولسوف أجد نفسي وليست الصورة
هكذا يقول الصوت الأول ويعلق الآخر:
هذا أملنا الحديث وبنوره
أضأنا الذهن الحساس الرقيق
وفقدنا اليد العجوز الرابعة الجأش
فإن كنا قد اخترنا أزميلاً أو قلما أو فرشاة
فلسنا سوى نقاد، أو نصف مخلوقين...

لقد تمثل الصوت الأول الثقافة العقلية الليبرالية الشكوكية الفردانية بالنسبة للفترة وكان قد أدانه ستيفان جورج تماماً، رغم أنه كان نتاجاً له. إن ييتس بوصفه شاعراً كان كارهاً تماماً لأن يكون «عديداً ومعقداً وفارغاً ومرتبكاً، ولكن بينما استراح الشعراء الآخرون للتهكم في تعاملهم مع الروح التجريبية، أو أبعدوها كلياً على حساب القناع، فإن ييتس قد سمح للنفس وضدها، الظرف والصورة، لإشغال التصادم الأبدي: «الحرب

المأساوية» لتلك القصيدة. مثل نيتشه، الذي قرأه في ١٩٠٢ و ١٩٠٣ فقد كان ييتس مرتعباً من اللانزاهة النفسية – اللانزاهة من نوع – خداع النفس التي تسمح له كبح نوازعه في تكوين ذات شعرية وبطولية ثانية.

سيضلل الكاتب البليغ جيرانه:
سيضلل العاطفي نفسه، بينما الفن
ليس إلا رؤيا للحقيقة
أية حصة في العالم يمكن أن تكون للفنان
الذي أستيقظ من الحلم الفاجر
سوى الفسق واليأس؟

إن «المزدوج» أو «الذات– الضد» الذي يبحث له عن بديل في «الفسق واليأس» يبدو مهيمنا في شعر ييتس في الفترة الأخيرة، ولكنه ليس إقصاءاً كاملاً لنقيضه. وكما في هذه القصيدة فإن الشعر المرسل التقليدي دائماً ما يخضع للإيقاع المحادثي غير الأيامبي، والصور الشكلية للاستعارات الواقعية مثل «نضال الذبابة في المربى» وعليه فإن ييتس يحتفظ بشيء من «الذهن الحساس الرقيق» الذي يستجيب إلى واقعيات الحياة اللابطولية واللاإفلاطونية. إن «العين الباردة» التي تثيرها ذاته المناقضة كي يلقي بها «على الحياة على الموت» يمكنها أيضاً أن ترمش، وتلاحظ وتضحك وتبكي. وإن لم تعرف ذلك، وإن لم يخبرنا الشعر بذلك، فإن الأمر سيتركنا باردين كما هي العين الرواقية.

إن «الذات – الضد» أو «الذات – التضادية» تشبه «الإنسان الأعلى» «السوبرمان» لنيتشه التي تأتي فقط لأولئك الذين لن ينخدعوا، الذين تكون عواطفهم واقعية». هذه «الواقعية» بالطبع أبدية وكاملة، وأن البحث عنها هو الملاذ اليائس لأولئك «الذين قد استيقظوا من الحلم الفاجر» – من «الوهم الوحشي» لما لا رميه ولم يملكوا عوناً من مساعي وقيم الأكثرية. إن ييتس لا يخفي اليأس والتطرف اللذين كانا في بدايته. «غير أن العواطف حينما نعلم أنها غير ممكنة التحقق، تصبح رؤيا». وكما يعلم علماء النفس فإنها من الممكن أن تغدو مختلفة تماما، بيد أن الرؤى هي ما تؤول إليه عند ييتس.

وكلما كبر به العمر كلما كان ييتس عادلاً بالنسبة لتلك العواطف الممكنة التحقق، وهذا أيضاً ما يؤثر في تطوره الشخصي. لقد نموت أكثر سعادة مع كل سنة من الحياة لكأنما أهزم تدريجياً شيئاً ما في نفسي، لأنني على يقين أن أحزاني لم تكن من صنع آخرين بل كانت جزءاً من تفكيري». ومع ذلك فإن ييتس لم يعد يقتنع بتعبير السعادة الشخصية مثلما هو مع تعبير الأحزان الشخصية: «إن كتبت عن الحب الشخصي: والحزن في الشعر الحر أو أي إيقاع ترك دون تغير، وسط كل حوادثها، سأكون مشحوناً بالازدراء الذاتي بسبب أنانيتي وطيشي، وأتنبأ بملل قارئي. يجب أن أختار مقطعاً تقليدياً، حتى ما أغيره يجب أن يبدو تقليدياً. إنني أتعاطف

مع رعاة الخراف والقطعان والبدو والمتعلمين، أفلاطوني ملتون أو شيلي، ذلك البرج الذي رسمه بالمر. إن تحدثت معي عن الأصالة سأستثيرك. أنا زحام، وأنا رجل وحيد، أنا لا شيء. الملح القديم هو الأفضل في الحزن».

كتبت هذه الكلمات في نهاية حياة ييتس. وهي لا تلخص تجربة ييتس كشاعر فقط وإنما موقف كل أولئك الشعراء بعد بودلير - بالإضافة إلى وايتمان وبراوننغ، ومن هم الأقدام معاصرة لبودلير - الذين مالوا للأقنعة كي يحولوا الإنسان المعتزل إلى الجماعة والكيان السلبي إلى تعدد إيجابي أو شمول في الكيان. كما ضمن ذلك ييتس ووضحه هوفهنستال، إن الشكل الشعري ذاته يمكن أن يكون قناعاً. وحين عادت الذات التجريبية إلى الشعر - ليس بسبب أن الشعراء قد غدوا أكثر جدية من قبل، بل لأنهم لم يعودوا مهتمين بعزلهم وتفردهم، ولذلك لم يعودوا للتحفظ - نزعت الأشكال نحو الحرية والارتخاء. كان ييتس يريد الشد والتكثيف فوق كل شيء، ولكي يتم له ذلك كان عليه أن يتمرس بماء دعاه بـ«التأثير الفعال» الشيء الذي ذهب ضد المزاج التجريبي في ذاته. وكتب في Per Amica Silentia «إن القناع، كما تميز ذلك من القبول التأثيري للشفره، ليس مسرحياً دراميا بشكل واعٍ. إن الدرجة العالية للوعي فيكل هذا هي التي حفظت يتس من أن يؤخذ بأقنعته أو من أن تبدل بوجهه. والوعي ذاته جعله أكثر حداثة وأصالة مما يريد. ولم يختر ييتس في أوج عظمته أي «مقطع

تقليدي» يمكن أن يكون خطأ لعمل شاعر آخر. إن التقليدي، في الحقيقة، كان تبرير ييتس مثلما أن الجديد تبرير لشعراء حداثيون بشكل متطرف - وإن الكثير من ذلك التقليدي لم يكن إلا من إبداع خيال ييتس ورغبته في أنه «الذات - الضد». إن مقدمته الحديثة واضحة تماماً في هذه القطعة من ذات العمل: قبل سنين مضت بدأت بالإيمان أن ثقافتنا بتعاليمها في الإخلاص والإدراك الذاتي جعلتنا رقيقين وعاطفيين وكأن حقاً أن نجد ثقافة القرون الوسطى والنهضة محاكاة للمسيح أو أي بطل كلاسيكي آخر. إن التكتل المجرد هنا للقرون الوسطى والنهضة سوية، وليس للمسيح أو لأي بطل كلاسيكي آخر قد ذهب بحدثانية ييتس.

كانت تلك الحداثة نيتشوية - فهي شكوكية ولا عقلانية في آن واحد، ونشوانية وسابرة للغور من الناحية النفسانية. كتب ييتس إلى دوروثي ويلزلي: «إن الناس المشغولين كثيراً بالأخلاقية دائماً ما يفتقدون للنشوة البطولية، وإن القسوة والمرح هما ما يمثلان المزاج البطولي». إن لييتس بهجة مأساوية، وتمجيده للقوة، كان تمجيداً نيتشويا، وكذلك كان أعترافه في رسائل أخرى: «حين أكون مريضاً أكون مسيحياً وهذا شيء بغيض» ومع ذلك وفي ذات الرسالة يستهجن: «الرجال الذين لا أكن لهم الاحترام هم الرجال الذين لا يملكون حساً أخلاقياً. إنه يدعو نفسه بـ «فوضوي مثل عصفور» وهو يعني اللاأخلاقية النيتشوية التي أرادت النشوة مهما كان

الثمن. ورغم ذاك يتعجب: «آه، ياللهول، ليس لدي من حل، أي حل» ذلك بسبب النشوة البطولية واللاأخلاقية التي عادت إلى ذاته -الضد، وهذه الذات- الضد كانت قناعاً شعرياً ساد بصدق في شعر ييتس وحده وليس في تلك الأجواء، كالسياسة والحياة الاجتماعية وحتى النقدية التي حاول ييتس دون طائل أن يطلق فلسفتها». أقترح ييتس في قصيدته القصيرة «سياسة»رداً على مقولة توماس مان «أن في زماننا يقدم قدر الإنسان معناه في مصطلحات سياسية».

كيف يمكنني، أنا الفتاة الواقفة هناك،
أن أحدد موقفي
عن السياسة الرومانية
أو الروسية أو الأسبانية؟

أحد مظاهر السخرية لهذه القصيدة أن توماس مان وهو يتقاسم مع ييتس المعضلة والشكوك، قد وضح له في مقولة تشيخوف «هل أرضيت القارئ، لأنني لم أستطع الإجابة على الأسئلة الأكثر أهمية؟» - كلمات يعرف بها توماس مان نفسه في مقالته «تشيخوف». لقد أهتز توماس مان أيضاً، بعمق وعلى نحو ثابت بعلم الجمال النيتشوي العدمي، رغم أنه حاول جاهداً في سنواته الأخيرة أن يسقط قناع الإنساني الواعي والأخلاقي والذي تتوجه إليه سطور ييتس. في «سياسة» تتصارع الذات - الضد لييتس ليس

مع ذاته التجريبية فحسب وإنما أيضاً مع الـذات الضـد لتومـاس مـان: قنـاع يتجادل مع قناع.

وقصيدة «هروب حيوانات السيرك» تعيد باختصـار الصـراع الكـامل بين ذاتي ييتس التجريبية والشعرية، مانحة النزاهة النفسية، الكلمـة الأخيرة. حيوانات السيرك في القصيدة – أسد وامرأة واللورد العارف». كـل الأشـكال القديمـة والشـعائر جمعـها ييتـس مـن الفولكلـور والتـاريخ والأدب والديـن والتأمل (أو الثيوصوفية)* قد نبذت تماماً مثلما نبذ (بيرو سبيرو) شكسـبير (أريل) و(كاليبان)، مرتدا عن »سحره البغيض:

أسرار القلب هناك، ورغم ذلك حينما يقول الجميع
أنه كان الحلم ذاته الذي سحرني:
شخصية تنفرد بفعل
كي تحتكر الحاضر وتهيمن على الذاكرة.
ممثلون ومسرح ملون أخذ كل حبي،
وليس تلك الأشياء التي كانت رموزاً لها.

لقد عدنا إلى ما كتب ييتس قبل نصف قرن:

ليس ثمة من حقيقة
تدخر في قلبك...

---

* (الثيوصوفية): هي الكشف أو التأمل الصوفي، معتقد حديث نشأ في الولايـات المتحـدة فـي ١٨٧٥ وبني أساساً على التعاليم البوذية والبراهمية.

حلم، حلم، لأن ذلك مسكناً أيضا

ولكن لأن ييتس لم يكف عن الصراع مع نفسه، فحتى يأس هذه النهاية كان عليه أن يكون بطولياً ومسرحياً. الإيقاعات الموجزة والقوافي النصفية ما زالت تشير إلى حدود لا شكليته، وليس قناع الشكل فحسب هو الذي رفع بل حتى اختياراته من الواقع المزدري قد ضغطت بشدة في «ملحها القديم» لكأنه يعيد «النشوة البطولية» أي نقيضها:

لأن تلك الصور البديعة تامة
نمت نقية في الذهن، لكنها بدأت من أين؟
ركام رفض أم نفايات شارع
أواني شاي قديمة وزجاجات قديمة وعلبة محطمة،
حديد قديم، عظام قديمة وأسمال، تلك البغي المهذارة
التي تمسك بدرج النقود. الآن بعد أن ذهب عني سلمي،
لابد لي أن أنحني من حيث تبدأ السلالم،
في المزقة القذرة – و – الموضع العظمي للقلب.

كان متروكاً لشعراء آخرين – البعض منهم نصف مقبول – نصف مرفوض من قبل ييتس مع تكافؤ الضدين المتجذر في صراعه مع نفسه – لتحرير تلك الاختيارات من الواقع القذر وما يشدها، كي يجعلوا أنفسهم وشعرهم كلياً عميقاً »في المزقة القذرة – و – الموضع العظمي للقلب». وبالقياس إلى شعر مالارميه، فإن ييتس لم يكن رمزياً كلي الاندفاع، ذلك بسبب أن التقليد قد منعه من أن ينبذ تركيب الخطاب والجدل.وحيث أن

قصائده سحرية فبسبب تلميحاته الغامضة والخفية وليس بسبب بناءها التركيبي.

ولم يلاحظ ييتس أيضاً دعوى ما لا رميه التالية: «إن العمل الفني في نقاءه الكامل يتضمن اختفاء الحضور الخطابي للشاعر. يترك الشاعر الإيحاء للكلمات، لتصادم اختلافاتها المتفاعلة. إن الكلمات تنبعث من خلال انعكاس متبادل، مثلما هو حال شعاع النار على الجواهر. إن انعكاسات مثل هذه تحل محل ذلك الإلهام الحاضر في الصوت الغنائي القديم أو الدافع المتحمس، للجملة». إن «الحضور الخطابي» لدى ييتس واضح جداً من خلال عمله، على الرغم من أن أغلب الجذو رالخطابية آتية من أقنعته أو ذاته – الضد. وحتى الذات التجريبية لدى ييتس قد جعلت حضورها محسوساً، في الأسلوب البياني الشعبي، في إيقاعات الكلام وفي الشد الثابت بين «النشوة البطولية» والتجربة القاسية. مع ذلك فإن «هروب حيوانات السيرك» هي واحدة من العديد من التوديعات غير العاطفية، والتي فيها تتواجه الافتراضات الرومانسية – الرمزية مع تلك التي كانت لتخلفها مع

نما الأسلوب الآن

كله رافض الشكل من الأخمص حتى القمة...

إن ملاذ ييتس في الذات الضد والتنوع الكبير في الأقنعة كانا شيئاً يائساً ذلك لأنه كان يعرف في قرارة قلبه أنه على الرغم من أن الشعر العظيم

يمكن أن يظل من صنع ما دافع عنه »ما يتطلبه العصــر«، فقـد كـان يوسـع الفجوة بين الممارسة التجريبية والتخيلية، بينما أولئك الذي يمقتهم بسبب

قلوبهم ورؤسهم التي لا تتذكر
النتاجات الوضعية للأسرة الوضعية.

يقومون وبكل ما يستطيعون على غلقها. إن رسـائله ومذكراتـه مليئـة بالإدراك الجزئي بما كان يمنعه من أن يكـون حـد ثانيـاً كليـاً. ويلعـق فـي ا لكتابة عن الشعراء السياسيين للثلاثينات، »في اهتمامهم الشديد بـالإخلاص، وفي ذلك الرفض في تنويع الشخصية التي ميزت عصرنا يندر أن أجد أكثر من نصف دزينة من الأغاني التي أحبها. ففي هذه اللحظة من التأثر العاطفي أفضلها على إليوت وعلى نفسي ـ فأنا أيضاً حاولت أن أكون حداثياً«. وعن الشعراء أنفسهم يقول: لقد خلعوا القناع، وهي الطريقة التي أخذهـا الكتـاب على عاتقهم حتى اليوم«. إن التعليق هنا متسم بالتبصر والصدق، خاصة في الإشارة إلى »لحظة التعاطف« ـ ذلك لأن في قناعـة ذاتـه ـ الضـد النيتشـوية تكون الشفقة والعطف علامتا ضعـف، علامتـا »عبوديـة أخلاقيـة« مسـيحية أفردت ييتس من أولئك الشعراء، وأكثر من أولئك الشعراء. إن التردد وعـدم اليقين واضحان في إشاراته عن أوليفريد أوين، الذي أبعده عـن المختـارات، مقدماً الأسباب التالية إلى دوروني ويلزلي: »إنه دموي، قذر ممتـص لقصـب السكر (أنظر المختارات في مجموعة فيبر ـ إنه يسمي (أي أوين) الشعراء BRADS شعراء قبائل، والبنت Maid عذراء ويتحدث عن الحـروب التيتانيـة،

لكن مجموعة ييتس مليئة بالعيوب والألفاظ المهجورة التي يعيبها على أوين. في عمله الشعري تحت بين يولبين »كتب ييتس أو ذاته ـ الضد.

أنت يا من سمعت صلاة ميتشيل

»إبعث لعصرنا حرباً ، آه أيها الرب!»

إعلم أن عندما تقال كل الكلمات

وأن رجلاً يقاتل بجنون،

فإن شيئاً ما يتساقط من العيون التي عميت طويلاً ،

بينما هو يكمل تفكيره الجزئي ...

والقسم الذي يتعلق بشعر الحرب في مقدمة أكسفورد لييتس ذات الشيء، غير أن عدم يقين ييتس وحيرته يختفيان في العبارة ييتس الوصفية: «إن تكن الحرب ضرورية في وقتنا ومكاننا، فمن الأفضل نسيان معاناتها كما نفعل مع وجع الحمى ... » والتكرار لـ «إن تكن الحرب ضرورية» بعد التعليق المتردد كثيراً «ذلك أيضاً قد يكون سبيلاً صحيحاً لرؤية الحرب ..». عرف ييتس جيدا وبشكل تام الحرب العالمية الأولى، على الأقل بعد ا ستهلالها، أنها لم تكن تنشب من قبل رجال كانوا »يقاتلون بجنون» بل من قبل رجال كانوا نصف مجانين بـ »المعاناة السلبية» التي يحجم هو عنها لأنها كانت متنافرة »النشوة البطولية». لقد شملت الشخصية المتعددة لييتس الأخلاقي اللابطولي والمدرك الذي كتب عن عصرنا:

الأفضل ينقصه كل الإيمان الراسخ بينما الأردأ

مليء بالقوة الشهوانية

كان ييتس محقـا أيضـاً فـي الإشـارة إلـى أن الشـعراء الغنـائيين قبـل بودلير والرمزيين قد ارتدوا الأقنعة، حتى وإن كانت أقنعة الأسلوب والشكل والزخرفة اللفظية ـ وليست الشخصية التـي تكـثر فـي الشـعر الرمـزي ومـا بعده. وقد نتخاصم مع بعض أقنعـة ييتـس ونصـوت باعتراضاتنـا للمواقـف الدرامية لذاته -الضد، ولكن ذلك سيكون مقرفاً بشكل حرفي في إدانة شعره لعدم تجسيده كامل الحقيقة التي كان يعرفها طوال الوقت . وباعتقـاد ييتـس أن «علم النفس الحديث يميل إلى الأنا عندما يتكلم بالشخص الأول، ولكن ليس تلك المشاعر البسيطة التي تماثل ، أكثر قـدرة تكـون عليـها ، مشـاعر كل إنسان ، وكنت لأكتب في الحال الكثير من القصائد حيث تنسج مشـاعر الشـخصية الدائميـة فـي نمـوذج مجوهـر مـن الأسطورة والرمـز ». تلـك «المشاعرالبسيطة » تضمنت مشاعر رجوعية و قسوة ؛ لكننا نعـرف أفضـل من أي وقـت أن »مشـاعر أي شـخص» هـي مشـاعر رجوعيـة وقسـوة فـي أحيان . وعلى العموم فأكثر من أي شاعر فـي عصـره يتطلـب شـعر ييتـس الغنائي القراءة مع نوع مـن التعديـلات التـي نكونـها للشـعر الدرامـي ؛ وإن الشخص الأول في القصيدة الغنائية يجب أن لايتطابق بأية حال، مع الـذات التجريبية للشاعر . ومهما كان دراميا أو اعترافيـا ، فـإن الشـخص الأول فـي الشعر الغنائي يخدم في نقل إيماءة ليسـت لتوثيـق الهويـة أو إنشـاء حقـائق بايوغرافية . وفقط حيث ينسى الشعراء هذا يصبح الشـخص الأول »أنانيـا »

وعادة ما يكون مملاً .إن ذوات ييتس المتعددة لم تكن أبداً مملة ؛ وهي تنقل لنا عدداً غزيراً ومختلفاً من الإيماءات ، وكثيراً جداً من المهام . تلك السطور عن الحرب من «تحت بن بولبين» مثلاً تقول شيئاً حقيقاً و صحيحاً نفسياً عن غريزة القتال ، بسبب كل تنافرها مع الحرب الحديثة و تداخلاتها السياسية الملتبسة . ومع كل الشعر التعليمي الهزيل فإن الأمر يعود إلى القارئ للاستجابة للإيماءة الدرامية دون القفز على المسرح . فيندر أن نجد شاعراً حديثاً يستحق القراءة لا يدعو قارئه لأن يفهم ويسمح لـ «حقيقة الأقنعة» .

عن:

The Truth of Poetry

Michael Hamberger

Printed in Britain by J.W Arrosmith Ltd.,

Bristol 1982.

جاك دريدا
اللغة ضد نفسها

Cristopher Norris*

تتحدى نصوص جاك دريدا التصنيف طبقاً إلى أي من الحدود المعروفة في تعريف الخطاب الأكاديمي الحديث. أنها تنتمي إلى «الفلسفة» بقدر ما تطرح أسئلة مألوفة عن الفكر واللغة والهوية والموضوعات الأخرى الموجودة منذ زمن طويل من الحوار الفلسفي. إضافة إلى ذلك أنها تطرح تلك الأسئلة من خلال شكل من الحوار النقدي مع نصوص سابقة، الكثير منها (من أفلاطون إلى هوسرل وهيدغر) منسوبة عادة إلى تاريخ الفكر الفلسفي. وأن التجريب المحترف لدى دريدا قد جاء لأنه كان طالب فلسفة (في كلية المعلمين العالية في باريس حيث يدرس الآن). وإن كتاباته تتطلب قارئاً ذات معرفة غير قليلة بالموضوع. على الرغم من ذاك فإن نصوصه لا تشبه أي شكل آخر من أشكال الفلسفة الحديثة. وبالتأكيد تمثل تحدياً لكل التراث والفهم الذاتي لذلك الفرع من المعرفة.

---

* كريستوفر نوريس: مفكر أمريكي. اهتم بطرح ومناقشة الفكر ما بعد الحداثوي. من مؤلفاته ١- التفكيكية ٢- نظرية لا نقدية – ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج.

وأحد الطرق في وصف هذا التحدي هي القول إن دريدا يرفض منح الفلسفة ذلك النوع من المرتبة المميزة التي دائماً ما أدعت فيها أنها موزع الحكمة المهيمن. يواجه دريدا هذا الإدعاء لكي يعزز الدعم لأساسه المختار ليناقش أن الفلاسفة استطاعوا أن يفرضوا أنظمتهم المختلفة للفكر بوساطة الإغفال أو الكبت فقط للمؤثرات التدميرية للغة. إن هدفه بهذا المفهوم، يقوم شكلها الأشد صرامة بفعل المذكر الثابت للسبل التي تحرف اللغة فيها مشروع الفيلسوف أو تعقده. وفوق كل شيء تعلم التفكيكية على تفكيك الفكرة - طبقاً إلى دريدا، الوهم السائد في الميتافيزيقة الغربية التي تنص على أن العقل يمكن أن يستغني بطريقة أو أخرى عن اللغة ويصل إلى الطريقة أو الحقيقة النقية والموثقة ذاتياً. على الرغم من أن الفلسفة تناضل من أجل أن تمحو شخصيتها النصية أو «المكتوبة» وتقرأ إشارات ذلك النضال في البقع العمياء للأستعارة والاستراتيجيات البلاغية الأخرى.

بهذا المعنى تبدو كتابات دريدا أكثر تجانساً مع النقد الأدبي منها مع الفلسفة. أنها تستند إلى الافتراض أن صيغ التحليل البلاغي المطبقة حتى الآن على النصوص الأدبية بشكل رئيس، هي في الحقيقة لا غنى عنها لقراءة «أي» نوع من الخطاب، بضمنه الفلسفي. ولم يعد ينظر للأدب بنوع من العلاقة الضعيفة مع الفلسفة والحقيقة. أن هذا التوجه له بالطبع تاريخ طويل في التراث الغربي. لقد كان أفلاطون هو الذي أبعد التوجه له بالطبع تاريخ

طويل في التراث الغربي. لقد كان أفلاطون هو الذي أبعد الشعراء عن جمهوريته الخيالية، وهو الذي وضع العقل حارساً ضد تضليلات البلاغة الزائفة، وهو الذي أحدث سلسلة من «الدفاعات» التنقدية و«البدائل المؤقتة» اليت جرت مستمرة من السير فيليب سدني حتى آي أي ريتشاردز والنقاد الأمريكيين الجدد. وقد حددت خطوط الدفاع على نحو متنوع. فيما إذا يرى النقاد نفسه أن «يفند» الفلسفة على مهادها الحواري، أو أن يعمل خارج متناولها على مهاد مختلفة، مع أنهما متمتعان بالأمتياز بالتساوي.

ومن المعسكر الأخير يكون ف.ر.ليفز هو الذي أكد بقوة حق النقاد في أن يفصل عاداته الفكرية عن الانضباطات المنطقية والمعالجات المطلوبة في الخطاب الفلسفي. أن النقد بالنسبة لليفز هو مادة لتوصيل الاستجابات الحدسية المدبرة بعناية والذي يمكن الإشارة إلى تحليله وتطبيقه فيما بعد. ولكنه ما لا يمكن بأية وسيلة أن «يفسر» أو «ينظر» حوله. أن الفلسفة تبقى قريبة التناول من خلال معالجة اللغة الأدبية كوسيط لـ «المعاش» أو المحسوس من التجربة، وهي المجال إذ تكون الاستجابات «المدروسة» للناقد هي الدليل الوحيد الذي يعتمد عليه وإذ لا إسناد من المنهجية التجريدية في حين أن إصرار ليفز على منافع «النقد التطبيقي» (أو القراءة الدقيقة)، مرتبط بأساسيات أخلاقية مثل «شدة الصلة بالموضوع» و«النضج» و«المهابة المفتوحة أمام الحياة، أن تأثير هذا

البرنامج قد رسم خطا صارماً للتمييز بين اللغة الأدبية ومشاكل الفلسفة، أو صيغ العمل البلاغية المتضمنة في النصوص الأدبية. أن ناقده المثالي يعمل ضمن فرع من المعرفة يعرف بوساطة خصائص للاستجابة وذوق حدسي، أكثر منه دقة في الفهم الفلسفي.

وهكذا كانت فحوى «إجابة» ليفز الشهيرة إلى رينيه ويليك، الذي تساءل (في مقالة قيمة) عن سبب عدم تقديم ليفز لترابط أكثر وعدم رسمه الأسس لأحكامه النقدية (أنظر ليفز ١٩٣٧)[1]. وأن تفعل ذلك فإنه يعادل خيانة الفعالية المختلفة والمنظمة في الوقت نفسه التي يتطلبها النقد الأدبي، تلك الفعالية التي كانت مبررة بقدر ما حافظت على الكلية المنشطة للأستجابة النقدية من الثقل المميت للنظرية المجردة.

يمثل ليفز الشكل الأعمق تجذراً والأصيل في مقاومة الفلسفة والإنحياز إلى جانب النقد الأدبي. كان النقاد الأميركيون الجدد قد عزموا مع ولعهم بالنظام البلاغي ومنهجه، على أن يقحموا المزيد من الموقف الغامض. نعرف أن ألن تيت قد كتب بيأس عن النقد بوصفه نشاطاً وسطياً مجزأ بين الأقطاب المتناحرة للخيال والعقل الفلسفي. وبشكل نموذجي يسعى النقاد لأن يحتووا هذه التوترات باقتراح بلاغة الشكل والتناقض التي تغلق القصيدة ضمن حدودها الشكلية. أن الشعر (والنثر القصصي، بقدر ما يتعاملون معه) يتخذ نوعاً من الوضع التوثيقي الذاتي مثبتاً بوساطة

الدوغمائية المتنوعة للمنهج النقدي. أن المشاكل المفهومية – مثل ربط «الشكل» الشعري بـ«المعنى» الاتصالي – كانت قد أزيحت جانباً بمعاملتها كأنها كانت مكوناً لصيغة الشعر المعقدة بتفرد للوجود. أن المفارقة Paradox والسخرية Irony اللتان ردهما «تيت» سندا (إلى حد ما في الأقل) لما يقع على عاتق الناقد كانتا قد عدهما النقد الجديد «كياناً» موضوعياً في تركيب المعنى للقصيدة.

ومن هنا فإن الاستدارة والاكتفاء الذاتي هما ميزتا البلاغة النقدية الجديدة. لقد أوقفت الفلسفة عند حدها. وليس مثل ليفز بأنكاره الصريح لوثاقة صلتها بالموضوع وإنما بترجمة أسئلتها إلى لغة ذات جمالية (استطيقا) لا محيد عنها، هي المفارقة و التوتر. وحالما أتى النقاد إلى مناقشة بلاغة الإنغلاق هذه اتضح أن المشاكل قد ضغطت ببساطة أو وضعت في غير مكانها المناسب، وأن على النقد مرة أخرى أن يكتشف علاقته بصيغ ومقتضيات الخطاب «الفلسفي». وفي هذه المرحلة من تاريخ النقد الأمريكي وقلقة جاء تأثير دريدا بهذه القوة المحررة. لقد تطلب عمله نظاماً جديداً كاملاً من الاستراتيجيات القوية التي وضعت الناقد الأدبي. في علاقة معقدة (أو تنافس) مع الفيلسوف ولم تستند ببساطة إلى مسايرته، إذ تكون المقولات الفلسفية مفتوحة للتساؤل البلاغي أو «التفكيك» وقد وصف بول دي مان هذه العملية الفكرية بأنها التي يتحول فيها الأدب ليكون

الموضوعة الأساس للفلسفة ونموذج الحقيقة التي تهفو إليها[٢]. وحين يتيقظ الناقد إلى الطبيعة «البلاغية» للحوارات الفلسفية يكون في وضع قوي ليعكس الغرور القديم ضد الأدب بأنه شكل مزيف للغة أو لا أساس له. لقد أضحى الآن ممكناً المحاورة – وبالتأكيد لا يمكن الإنكار – بأن النصوص الأدبية هي أقل تضليلاً من الخطاب الفلسفي. وبالتحديد لأن النصوص تعترف بوضوح وتستثمر حالتها البلاغية. تبدو الفلسفة في عمل دي مان «انعكاساً لا نهاية له على خرابها بأيدي الأدب».

ولذلك تنقسم انتباهات دريدا بين النصوص الفلسفية والأدبية، وهو التمييز الذي يفككه بشدة في التطبيق ليبدو أنه يستند إلى انحياز عميق ولكن يتعذر الدفاع عنه. أن قراءته لمالارميه وفاليري وجينيه وسولرز هي في دقائقها دقيقة جداً مثلما هي مقالاته عن الفلاسفة مثل هيجل وهوسرل. أن النصوص الأدبية غير مسورة داخل حقل ما مخصص ذي شهادة رمزية إذ يخشى التعليق العقلي أن يخطو فيه، وعلى العكس من النقاد الجدد، ليست لدى دريدا الرغبة في أن يبني تخوماًمن النطاقات بين اللغة الأدبية والخطاب النقدي. بل على النقيض من ذلك، إنه ينطلق ليبين أن أنواعاً معينة من المفارقة Paradox قد أنتجت عبر كل التنوعات للخطاب بوساطة دوافع محفزة تجري عميقاً جداً في الفكر الغربي حتى أنها لا تحترم شيئاً من الحدود التقليدية. أن النقد والفلسفة واللسانيات والأنثروبولوجي، وكل

السلسلة الحديثة من «العلوم الإنسانية» هـي لحد ما خاضعة لنقد دريدا القاسي. هذه مسألة مهمة يجب أن تفهم في التفكيكية، ليس ثمة لغة يقظة جداً أو واعية ذاتياً إلى حد أنها تستطيع أن تتهرب بشكل مثير من الشروط الموضوعة للفكر من خلال أسبقيتها التاريخية وهيمنة الميتافيزيقيا فيها.

العمى والبصيرة

تفكيك النقد الجديد

فتح اتجاه «ما بعد الشكلانية» بمختلف الطرق. فقد تبنى بعض النقاد (مثل جفري هارتمان) أسلوباً مشاكساً وغير مباشر يدعو للضيق، بينما حاول الآخرون – بول دي مان على الأخص – أن يفكروا من خلال مفارقات منهج النقد الجديد.كانت مقالات دي مان في «العمى والبصيرة» (١٩٧١) تطبيقاً قوياً للأفكار الدريدية عن البلاغة في علم الأدب الحديث. فحين نقرأ النقاد الجددونظر بدقة إلى استعاراتهم المسبوكة نكتشف في اصطلاح دي مان «عمى» غير منفصل عن لحظات أوج «البصيرة». أن فكرتهم الشكلانية العامة عن القصيدة كونها «إيقونة لفظية» تركيب متماسك خالد للمعنى - يوضح لغرض تفكيك دعواها عبر انعطافات غيرمدركة للتضمين. إن هاجسهم مع الشكل «المتناسق» كان قد تقوض بوساطة تلك المهمات الشديدة و«التوترات» التي بحثوا عنها لرغض رفع منزلتهاومن ثم كبحها. أن هذا «النقد الموحد» على حد تعبير دي مان «قد أصبح في الأخير نقد غموض وانعكاساً ساخراً على غياب الوحدة التي

طالب بها» [٣] . إن «الشكل» ذاته يتحول ليكون خيالاً فعالاً، ونتاج حماسة المفسر إلى نظام، أكثر من أي شيء يستثمر في العمل الأدبي ذاته. إن الاستعارات المتناسقة للغة النقد الجديد تنتج مما يسميه دي مان «التفاعل الجدلي» الحادث بين النص والمفسر، ذلك لأن مثل ذلك الصبر والانتباه الدقيق قد صرف إلى قراءة الأشكال، فدخل الناقد بشكل براغماتي إلى الدائرة التأويلية للتفسير، مخطئا إياها من أجل الدورة المتناسقة للعمليات الطبيعية» [٤].

لا ترسم التفكيكية خطاً بين نوع القراءة القريبة المناسبة للنص الأدبي والاستراتيجيات المتطلبة لرسم التضمينات الدقيقة للغة النقدية. ومنذ أن جرت كل أشكال الكتابة ضد تشابكات المعنى والقصد لم يعد ثمة أي سؤال عن حالة متميزة للأدب ودور ثانوي أو محو ذاتي للغة النقد. يتقبل دي مان قبولاً كلياً المبدأ الدريدي الذي ينص على أن «الكتابة» بجدليتها عن العمى والبصيرة، تسبق كل المعايير التي حاولت الحكمة التقليدية فرضها.

وهذا يحيل إلى رفض مباشر لنظام المقدمات التي عمت على نحو تقليدي العلاقة بين اللغة »النقدية» والإبداعية. ذلك التمييز الذي يستند إلى فكرة أن النصوص الأدبية جسدت وثيقة أو معنى تاماً هادئاً لا يستطيع النقد إلا التلميح إليه من خلال براعته غير المباشرة في القراءة. بالنسبة لدريدا فإن

هذا، مع ذلك إشارة أخرى للغرور الغربي المتأصل الذي يحاول التقليل من شأن الكتابة ـ أو «اللعب الحر» باللغة إلى معنى محدد يتساوى مع خصيصة «الكلام». ففي اللغة المنطوقة (هكذا يجري التضمين)، يكون المعنى «حاضراً» للمتكلم من خلال فعل المراقبة الذاتي الداخلي ليضمن توافقاً، حدسياً تاماً بين القصد والنطق.

إن النصوص الأدبية منحت حالة معنى موثق ذاتياً وحقيقياً، لا امتياز مشتق (من وجهة نظر دريدا) من عدم الثقة العميقة للنصية التي عمت الاتجاهات الغربية إزاء اللغة. إن هذا الغموض للأصول والحضور يمكن أن يعترض بإلغاء الحدود التصويرية، والقواعد المختلفة الخاصة التي تميز «الأدب» عن «النقد» أو «الفلسفة» عن أي شيء يقف خارج هيمنتها القديمة.

هذا التصنيف الجديد للخطاب يتضمن بعض التحولات المتطرفة جداً في عادات قراءتنا، إنها تعني أن النصوص الأدبية يجب أن تقرأ بأسلوب مختلف جوهرياً، فليس هناك الكثير من «بصيرتها التفسيرية»، مثلما هي بالنسبة لعلامات «العمى» التي تؤشر حدودها المفاهيمية. ويضع دي مان المسألة بإيجاز أبلغ:

«ما دامت النصوص النقدية غير علمية» فلا بد أن تقرأ بالوعي ذاته لتكافؤ الضدين الذي جلب إلى دراسة النصوص الأدبية غير النقدية، وما

دامت البلاغة تعتمد لخطابها على تعابير معيارية، فإن التعارض بين المعنى والتوكيد هو جزء مكون لمنطقها» [٥].

يقطع هذا التعليق كلا الطريقين حين يأتي إلى تعريف موقع الناقد إزاء النص الأدبي، وينكر بوضوح أن تكون له أية علاقة بنوع من الطريق المنهجي الذي هو الحلم المتواتر لتراث نقدي معين. من ناحية أخرى إنه يعرض سبيلاً لما بعد الفصل الصارم للأدوار الذي يضعه على أنه مجرد ملازم لكلمة النص المهيمنة. ما يفقده النقد في الثقة الذاتية المنهجية، يقف ليستعيدها بمتعة بلاغية على حسابها. وعكس مشابه للمقدمات يحدث في القراءة التفكيكية للنصوص الأدبية. لم يعد ثمة معنى للسلطة الأساس المتصلة بالعمل الأدبي وتتطلب أن يحتفظ النقد بتباينه الدال على الاحترام. أن استقلالية النص يقتحمها بفعالية أسلوب جديد وغير هامشي من التعليق الذي يضع كل الخواص التقليدية للمعنى الأدبي في حلبة التساؤل. ولكن في الوقت ذاته يرفع هذا التساؤل الأدب إلى نقطة للتعقيد البلاغي والمتعة إذ تكون لحظاتها في «العمى» أكثر حدة في الإيحاء من أي شيء في خطاب الفلسفة.

كذلك هو أثر كتابة دريدا عن التراث المحافظ المتحصن بعمق ـ تراث النقد الأميركي الجديد ـ الذي كان قد بدأ في تفنيد أيديولوجيته. ما استمر كسلسلات من تكتيكات المناوشة (أو ممارسات الباحثين في تعبير

هارتمان) قد أخضعه دريدا إلى شيء أكثر جوهرية بكثير وأعمق طواعية. نستطيع الآن أن ننظر بدقة أكثر إلى النصوص الكبيرة التي أعلن فيها دريداً مصطلحات وتضمينات القراءة التفكيكية. وبدل أن آخذ كتبه الواحد بعد الآخر، سوف أؤكد على موضوعات حاسمة معينة، واستراتيجيات حوارية تمثل على قدر الإمكان تحذير دريدا المتكرر بأن نصوصه ليست خزانة لـ ››مفاهيم›› جاهزة بل فعالية مقاومة لأي استخدام ناقص.

اللغة، الكتابة، الاختلاف

إن يكن ثمة موضوع واحد يرسم حقل الفكر «البنيوي» المتباين فهو المبدأ ـ الذي أول من نادى به سوسير ـ بأن اللغة هي شبكة «تفاضلية» للمعنى. ليس ثمة من شاهد ذاتي أو رابط متوصل بين «الدال» و«المدلول» بين الكلمة (كلاماً أو كتابة) كونها وسيلة توصيل والمفهوم الذي تسعى لاستحضاره. كلاهما يدرك في لعبة الخصائص المميزة إذ تكون اختلافات الصوت والإحساس هي العلامات الوحيدة للمعنى. لذا ففي أدنى مستوى صوتي يمكن التمييز بين (Bat) و(cat) (ويتولد المعنى) من خلال تغيير الحروف الصحيحة الأولية. يحدث الشيء نفسه مع (big) و (bag) مع تبادلها الداخلي لأصوات حروف العلة . إن اللغة بهذا المعنى قادرة عن التمييز أو معتمدة على التنظيم البنيوي للاختلافات التي تسمح نسبياً لمدى

صغير للعناصر اللغوية كي تدل على ذخيرة كبيرة من المعاني الممكنة الإدراك.

استمر سوسير من هذه النظرة الأساس ليبني ما أصبح برنامج العمل الرئيس للسانيات الحديثة. كانت عروضه قد تضاربت مع التفكير التقليدي في ناحيتين رئيستين. إنه يناقش أولاً، إن من الممكن أن توضع اللسانيات على أساس علمي بتبني السبيل «التزامني»، ذاك الذي يعالج اللغة بوصفها شبكة من العلاقات البنيوية الحاصلة في وقت محدد من الزمن. ومثل هذا النظام لا بد له أن يشحب أو يفصل مؤقتاً ـ الطرق «التأريخية» للبحث التاريخي والفكري التي هيمنت على لسانيات القرن التاسع عشر. ثانياً، وجد سوسير أن من الضروري تكوين تحديد صارم بين العمل الكلامي المنعزل أو الكلام Parole والنظام العام للعلاقات النطقية الذي يشتق الفعل الكلامي منه (اللغة Langue). هذا النظام يجب أن يكون الأساس ويسبق أي سياق ممكن للكلام، لأننا لا يمكن أن ننتج المعنى إلا تبعاً للقواعد الأساس المنظمة للغة.

إن البنيوية في كل أشكالها المتشعبة وتطبيقاتها، قد تطورت في أثر تأسيس سوسير برنامج للسانيات الحديثة. ولا يتسع المجال للحديث بالتفصيل عن هذا التطور، الذي يجده القارئ واضحاً في كتاب ترنس هوكس «البنيوية وعلم الإشارة» (١٩٧٧) باختصار استعارت البنيوية من

سوسير فكرة أن كل الأنظمة الثقافية ـ وليست اللغة وحدها ـ يمكن أن تدرس من الناحية «التزامنية» التي ستظهر مستوياتها المترابطة والمختلفة في فعالية ذات دلالة.

الحالة الدقيقة للسانيات بخصوص هذا الاكتشاف الجديد كانت موضوعاً لمناظرة مهمة. كان سوسير قد ناقش أن اللغة ليست إلا واحدة من أنظمة شفرات كثيرة، لذا فعلى اللسانيات ألا تتوقع الاحتفاظ بتفوقها المنهجي. ومع مجيء «علم الإشارة» المكتمل، اتخذت اللغة مكانها المشارك المناسب في إشارات الحياة الاجتماعية بشكل عام، وكان رونالد بارت أكثر المفكرين البنيويين براعة في جوانب عديدة ـ وعلى نحو متناقض، هو الذي أراد أصلاً أن يعكس هذه النظرة ويعيد للسانيات مكانتها كأصل لعلم الإشارة. كان بارت سريعاً في استثمار إمكانات المنهج البنيوي عبر الحقل المتعدد الأشكال للشيفرات الثقافية من النصوص الأدبية إلى الطبخ والأزياء والتصوير الفوتوغرافي. ومع ذلك ففي كتابه «عناصر علم الإشارة» (١٩٦٧) ، نجده يتعرض للقناعة القائلة أننا في «اللحظة التي نستمر فيها في الأنظمة، إذ الدلالة الاجتماعية هي أكثر من شيء ظاهري، نكون نحن مرة أخرى قد تواجهنا مع اللغة. ويوضح بارت أن هذا يعود لأننا «أكثر من أي وقت مضى .. حضارة الكلمة المكتوبة»»[٦].

يعود هذا النص إلى مرحلة مبكرة من تطور بارت، وهي وجهة نظر نقدها بدقة فيما بعد لاعتمادها المبالغ فيه على مفاهيم «ماورا لغوية» Metalinguistic أومعرفة «علمية».ولكن نوعية القياس اللغوي الذي نشره بارت مرة يمثل البنيوية في نقطة معينة ومحددة في تطورها، وكانت هي تلك النقطة التي تدخل منها دريدا لكي يحرف البنيوية ويبعدها عما رآه ارتباطها المتبقي بالميتافزيقيا الغربية في المعنى والحضور وناقش بالأخص دور اللسانيات في إملاء المقدمات المنهجية للفكر البنيوي. إن نقد دريدا لسوسير في مقالته «اللسانيات وعلم الكتابة» [٧] ، هو نقطة مواجهة حاسمة من أجل المشروع التفكيكي.

تتوجه المناظرة إلى المنحى الفكري لسوسير فيما يخص الأولية النسبية لـ «الكلام» كمقابل للغة «المكتوبة» الثنائية التي يضمها دريدا في قلب التراث الفلسفي الغربي. ويورد عدداً من الاقتباسات من سوسير التي عولجت فيها «الكتابة» على أنها مجرد شكل مشتق أو ثانوي للتدوين اللغوي، تعتمد دائماً على الواقع الأولي للكلام والإحساس بـ «حضور» المتكلم خلف كلماته، ويجد دريدا هنا توتراً مضطرباً، المشكلة التي عدها البنيويون الآخرون (بضمنهم بارت) محيرة ولكنها تناقض لا محيد عنه، ماالذي سنفعله بهذه الحالة المتميزة للكلام Parole في نظرية هي في نواح

أخرى قد سلمت بإصرار إلى الدلالة الأسبق للغة ـ (Langue)؟ ويطرح بارت المسألة بدقة.

-(لا توجد اللغة بشكل صحيح إلا عند «الجمهور المتكلم»، لا يستطيع الإنسان أن يتناول الكلام إلا باعتماده على اللغة. غير أن اللغة على العكس من ذلك، تكون ممكنة إن بدأت من الكلام، وتاريخياً الظاهرة الكلامية تسبق دائماً الظاهرة اللغوية (فهو الكلام الذي سبب في تطور اللغة) وتوليديا، نشأت للغة في الفرد من خلال التعلم من المحيط الكلامي) [٨].

إن العلاقة بين اللغة والكلام تكون لذلك «جدلية» إنها تنطلق في سلسلة عملية فكرية تتردد ذهاباً وإياباً على نحو كثير من مرتكز لآخر. ويختلف دريدا مع بارت في رفضه ببساطة لقبول هذا التناقض على أنه جزء من مشروع (يعود لعلم الإشارة) كبير وأشمل يفند مثل هذه التناقضات الواضحة، فبالنسبة لدريدا ثمة «عمى» أساسي متضمن في النص السوسيري، فشل في التفكير في المشاكل المتولدة من خلال صيغة خطابها. ما يؤكد هنا، بمصاحبة «الكتابة» في معناهاالعام أو المحدد، هي فكرة إن اللغة هي النظام الدلالي الذي يزيد كل التأكيدات لـ »حضور الفرد والكلام. وعودة إلى مقتبس بارت أعلاه يمكن للمرء أن يرى أن اصطلاحية «الكلام» تسود حتى إذ تثبت المناقشة ظاهرياً الادعاءات المناقضة للغة ـ كونها نظاماً، لذلك يشير بارت استعارياً ومقترباً من سوسير، إلى «الجمهور

المتكلم» في سياق يشير بإيهام إلى كلية اللغة. ولكنه يلتجئ برغم ذاك إلى المتكلمين الحقيقيين وكلامهم على أنه مصدر تلك الكلية. قد يثبت بارت،كأمر أساس، إن اللغة هي في الوقت ذاته النتاج والوسيلة» للكلام. ذلك أن علاقتهما «جدلية» دائماً ولا يمكن أن ترجع إلى أية أسبقية واضحة، وتطبيقياً، على أية حال، فإن تنظيره يتكئ على الاستعارات التي تميز بوضوح كلام الفرد فوق نظام المعنى الذي يغذيه.

وخطة دريدا في الهجوم هي أن يلتقط مثل هذه الاستعارات المشحونة ويبين كيف أنها تعمل لتسند بناء الافتراضات السابقة القوي بأكمله. لو كان سوسير قد دفع، مثل الآخرين قبله، لكي يخضع الكتابة إلى حالة شكوكية أو ثانوية، فإن ميكانيكيات ذلك الإخضاع موجودة هناك في نصه ومفتوحة للقراءة التفكيكية. لذا ينطلق دريدا ليثبت:

١- أن الكتابة قد حط من منزلتها نظامياً في اللسانيات السوسيرية.

٢- أن استراتيجيته تسير ضد الكبت لكنها واضحة التناقضات.

٣- وباتباع هذه التناقضات من خلال تناقض يقود إلى ما بعد اللسانيات إلى علم الكتابة والنصية بشكل عام.

يرى دريدا الميتافيزيقيا كلها في العمل الذي يعطي الامتياز للكلام في منهجية سوسير، إذ يصبح الصوت استعارة للحقيقة والتوثيقية، ومصدراً لكلام «حي» حاضر ذاتياً كمناقض لعناصر الكتابة الثانوية التي لا حياة لها.

وفي الكلام يكون الإنسان قادراً على تجربة (افتراضية) هي رابط حيوي بين الصوت والمعنى، بين الداخل والإدراك السريع للمعنى الذي يسلم نفسه دون تحفظ للاستيعاب التام الواضح. أما الكتابة، على العكس من ذلك تحطم هذه المثالية للحضور ـ الذاتي النقي. إنها تقحم وسطاً غريباً، غير مشخص، ظلاً خادعاً يسقط بين القصد والمعنى، بين التفوه والاستيعاب. إنه يشغل حقلاً عاماً مشوشاً حيث يضحي بالسلطة لأهواء ونزوات «الانتشار» النصي وبإيجاز تكون الكتابة تهديداً للنظرة الموغلة في التقليدية التي تربط الحقيقة مع الحضور الذاتي واللغة «الطبيعية» حيث نجد التعبير عنها.

ويناقش دريدا ضد هذه التقليدية ما يجب أن يبدو في البداية حالة غير اعتيادية تنص على أن الكتابة في الحقيقة هي شرط أساس للغة ويجب أن تدرك على أنه سابقة للكلام، يتضمن ذلك بيان »لغرض البداية»، إن مفهوم الكتابة لا يمكن أن يرجع إلى معناه العادي (مثال ذلك التصوير أو النقش). وكما أعلنها دريدا فإن المصطلح يرتبط بقوة بذلك العنصر ذي «الاختلاف الدلالي» الذي اعتقد سوسير أنه ضروري لفعاليات اللغة. إن الكتابة بالنسبة لدريدا هي «اللعب الحر» أو عنصر اللاقرار للكلام ومعناه المضلل لهيمنة المفهوم على اللغة. إن الكتابة هي الإحلال اللانهائي للمعنى الذي يتسلط على اللغة ويضعها أبداً بعيدة عن المعرفة الجامدة، وبهذا المعنى فإن اللغة الشفهية تعود من قبل إلى «الكتابة الاستقرائية» التي

يختفي تأثيرها في كل مكان بوهم «ميتافيزيقيا الحضـور»، إن اللغـة دائمـاً ما تكون مطبوعة في شبكة من الرحلات و«الآثار» المتفاوتة التي لا يمكـن أبداً إدراكها من قبل المتكلم الفرد. ما يدعوه سوسـير بـ «الآصـرة الطبيعيـة» بين الصوت والمعنى ـ المعرفة الذاتية الموثوقـة للكـلام ـ هـي فـي الحقيقـة وهم تولد من الكبح القديم جداً للكتابة «المرعبة المدمرة» . ولمناقشة تلك الآصـرة هـي أن تغـامر فـي مجـالات مجهولـة لحـد الآن ـ ويتطلـب جـهداً شجاعاً لغرض التحطيـم أو «الإيقـاظ». إن الكتابـة هـي التـي تزيـد ـ ولـها القدرة على تفكيك كامل صرح اتجاهات التراث الغربي في الفكر واللغة.

إن كبح الكتابة يظهر عميقاً في منهجية سوسير المقترحة وتتضح فـي رفضه لتقييم أي نوع من التدوين اللغوي خارج حـروف الألفبـاء ـ الصوتيـة للثقافة الغربية. على العكس من الأنواع غير الصوتية التي غالبـاً مـا يناقشـها دريـدا: الهيروغليفيـة والرمـوز الجبريـة واللغـات المتشـكلة مـن مختلـف الأصناف. هذا الانحراف «المركزي الصوتي» متحد بقوة ونظـرة دريـدا إزاء البناء الأساس للافتراضات التي تربط مشروع سوسير بالميتافيزيقيا الغربيـة، وما دامت الكتابة تعامل كنسخة ثقة تقريباً من عنـاصر الكـلام، فـإن آثارهـا يمكن أن تكبح بأمان في ذلك التراث العظيم وكما يضع دريدا ذلك:

إن نظام اللغة الذي يرتبط مع كتابة الألفباء ـ الصوتي هو ذلـك الـذي أنتجت ضمنه ميتافيزيقية المركزية اللغوية، محددة الإحساس بالكـائن علـى

أنه ضمور. هذه المركزية اللغوية هذه «الحقبة» للكلام التام، قد وضعت دائماً بين قوسين «مؤجلة» ومضغوطة لأسباب أساسية كلها انعكاس حر على حال الكتابة والأصل (٩).

ثمة علاقة عميقة بين التوق لغرض الحضور الذاتي عندما يؤثر في فلسفة اللغة والمركزية الصوتية التي تمنع المنهج اللغوي من الاقتراب المؤثر من مسألة الكتابة. كلاهما مكون له قدرة ميتافيزيقية تعمل لإثبات الاسبقية «الطبيعية» للكلام.

ويبين دريدا أن هذه الافتراضات رغم أنها متماسكة وتعزز بعضها البعض في مستوى ما، فهي تقع مفتوحة للفوضى حالما نضع «الكتابة» بدل «الكلام» في النظام المفاهيمي الذي يتسلط عليها. إن التأثير غير ثابت ليس للسانيات فقط بل لأي مجال للتساؤل مستند إلى فكرة الاقتراب الحدسي الفوري للمعنى. يتتبع دريدا مسألة أبعاد أو تقليل أهمية الكتابة كإيماء يعاد تشريعه دائماً في نصوص الفلسفة الغربية، إنه يحدث حيثما يبحث العقل عن أرضية أو منهج موثق ذي مناعة من فخاخ النصية، إن حقق المعنى الوصول إلى حالة الفطنة المكتفية ـ ذاتياً، فلن تعرض اللغة أي مشكلة بل تعمل ناقلاً مطيعاً للفكر، ولوضع مسألة الكتابة في جوهرها فإن على الشكل الدريدي أن يخالف ـ أو يناقض «بعنف» ـ العلاقة التقليدية بين الفكر واللغة.

ذلك هو العنف التفكيكي الذي يخضع فيه دريدا نصوص سوسير وأتابعه البنيويين، إنه يعود ليقول، أنها ليست مسألة رفض كامل المشروع السوسيري أو إنكار دلالته التاريخية، بل هي مسألة سوق ذلك المشروع إلى استنتاجاته النهائية ورؤية أن هذه الاستنتاجات كانت تعمل في تحدي مقدمات المشروع التقليدي، وكما يقول دريدا: إن سوسير عندما لا يتعامل بوضوح مع الكتابة، وعندما يشعر أنه قد أغلق القوسين على ذلك الموضوع، فإنه يفتح الباب لميدان علم الكتابة العام.. ثم يدرك الإنسان ما كان مطروداً خارج الحدود، منبوذ اللسانيات المتجول الذي لم يتوقف قط عن ملازمة اللغة على أنه أساسها وهو الممكن الأكثر قرباً ـ ثم شيئاً غير منطوق قط وهو ليس إلا الكتابة نفسها كونها أصل للغة يكتب ذاته في خطاب سوسير [١٠].

لذا فلا يعرض سوسير على أنه مجرد مثال للتراث الأعمى الذي يخدع ـ نفسه. يوضح دريدا أن البنيوية، مهما كانت حدودها المفهومية، فقد كانت مرحلة ضرورية في طريق التفكيكية. وضع سوسير المصطلحات من أجل التطور الذي تجاوز فهم برنامجه المحدد لكنه قلما يمكن أن يتشكل في صيغة أخرى. فبوساطة كبح المشكلة التي كانت نظريته في اللغة قد بينتها، تجاوز سوسير حدود التعبير لتلك النظرية، إن المفهوم الحقيقي لـ

«الكتابة» قد برز من خلال هذه المواجهة في شيء ما ذي أصالة وأزيح بعيداً عن مكانه في الاستخدام التقليدي.

وقد تحتاج المسألة إلى أن نكرر أن التفكيكية ليست ببساطة عكساً استراتيجياً للمعايير التي لولا عكسها لبقيت جلية ولا تتأثر أنها تبحث لأن تفك كلا من النظام المعطى للمقدمات والنظام الفعلي للتناقض المفهومي الذي يجعل ذلك ممكناً. إذاً فمن المؤكد أن دريدا لا يحاول أن يبرهن أن «الكتابة» في معناها العادي والمحدد هي أرسخ أساساً من الكلام. على العكس من ذلك أنه يتفق مع سوسير أن اللسانيات من الأفضل أن لا تستسلم دون نقد إلى «الاحترام» الذي تتمتع به النصوص على نحو تقليدي في الثقافة الغربية. فإن لم يخضع التناقض الكلام /الكتابة إلى النقد الكامل، يبقى حكماً «أعمى» الذي هو (بعبارة دريدا) شائع لا شك بالنسبة للمتهم والمدعي العام. أن من الأفضل أن تتوفر التفكيكية على نصوص، مثل نصوص سوسير تكون في واجهة الصورة بالنسبة للحالة الإشكالية للكتابة وبشكل دقيق بوساطة تبني المنظور التقليدي. أن الكتابة المفيدة تعود لتثبت بعد ذلك نفسها بقوة أكبر من خلال الانعطافات والالتواءات للتضمينات المكتشفة عند سوسير أنها «التوتر بين الإيماءة والتعبير» في النصوص النقدية التي «تحرر مستقبل علم الكتابة العام».

إن التفكيكية فعالية للقراءة تبقى مرتبطة بقوة بالنصوص التي تستنطقها والتي لا يمكن أبداً أن تنطلق مستقلة عن نظام ذي مفاهيم عملية مغلق ذاتياً. إن دريدا يدافع عن شكوكية صارمة ونموذجية عندما يأتي إلى تعريف منهجه. إن الفعالية التفكيكية مدعمة بمصطلح مثل «الكتابة» يعتمد على مقاومته لأي نوع من المعنى التعريفي أو الثابت، فإن تسمى «مفهوماً» فهو السقوط تماماً في فخ تخيل نظام تجريبي لأفكار متسلسلة هرمياً تشغل «الكتابة» فيه مكانتها المتميزة، إن «مفهوم» البناء قد اختطفته منهجية مذللة تعامله كقيمة سهلة التنظيم وتهمل تضميناته غير المستقرة. إن دريدا يدرك السياق ذاته في العمل في التنظيم المركب للخصائص التفاضلية التي وصفها سوسير على أنها الشرط السابق للغة ـ وحالما يثبت المصطلح ضمن نظام تفسيري فإنه يصبح (مثل التركيب) مستخدماً في الطرق التي تنكر أو تكبح بصيرته الجوهرية.

ومن هنا جاء الالتجاء التكتيكي لدريدا نحو مجموعة مغايرة من المصطلحات التي لا يمكن إرجاعها إلى أي معنى مفرد ذي تطابق ذاتي، وربما يكون الاختلاف أكثرها تأثيراً لأنه يخلق الاضطراب في مستوى الدال (الذي خلفه التهجي الشاذ) الذي يقاوم صورياً مثل هذا التحول. ويبقى المعنى متوزعاً بين الفعلين الفرنسيين «يختلف differ» ويؤجل defer. كلاهما يسهم في قوته النصية دون أن يتمكن أي منهما من انتزاع معناه

تماماً. تعتمد اللغة على «الاختلاف» كما بين سوسير بشكل حاسم منذ أن تضمن في بناء التناقضات المميزة التي تضيع تنظيمه الأساس. وإذ يقتحم دريدا أرضاً جديدة وإذ يتخذ علم الكتابة مفتاحه هو في المدى الذي يتدرج فيه الفعل «يختلف differ» إلى الفعل« يؤجل defer» وذلك يتضمن الفكرة إن المعنى يكون دائماً «مؤجلاً deferred»، ربما إلى نقطة ذات إضافية لا نهائية، من خلال تلاعب المغزى، إن الاختلاف difference لا يدل على هذا الموضوع فقط بل يعرض أيضاً في معناه غير المستقر مثالاً صورياً لسياق العمل.

إن دريدا يفيد من بلاغة كاملة ذات مصطلحات مشابهة كوسيلة لمنع الانفلاق المفهومي ـ أوالتحول إلى معنى نهائي ـ الذي قد يهدد من ناحية أخرى نصوصه، وبينها مسألة «الإضافة» ذاتها المقيدة في التلاعب الإضافي بالمعنى الذي يتحدى التحول الدلالي.

الثقافة، الطبيعة، الكتابة:

روسو وليفي شتراوس

تكون الكتابة عند دريدا (في معناها الواسع) وفي وقت واحد مصدراً لكل النشاط الثقافي والمعرفة الخطرة لكيانه الذي يتحتم على الثقافة دائماً أن تكبحه. أن الكتابة تأخذ الشخصية المهدمة لموضوعة هامشية لا مكانية ولا أساسية، ومع ذلك هي التي تظهر »الضغط الدائم والاستحواذي ... أن

الكتابة الخائفة يجب أن تزال لأنها تمحو وجود الذات ضمن الكلام. [11] هذا الاقتباس من سياق فصل عن روسو الذي كانت مقالته «مقالة عن أصل اللغات» هي نقطة البداية لواحدة من أشد تأملات دريدا حدة في الذكاء.

اعتقد روسو أن الكلام هو الشكل الأصلي والحالة الأكثر صحة وطبيعية. وعد الكتابة، بريبة فضولية، مجرد صيغة مشتقة وضعيفة التعبير. هذا الاتجاه يلتقي متوازناً مع فلسفة روسو عن الطبيعة الإنسانية، واقتناعه أن الجنس البشري قد أنحل من حالة جمال طبيعية إلى عبودية السياسة والوجود المتحضر. تصبح اللغة مؤشراً للدرجة التي تبين كيف أن الطبيعة قد أفسدت وقسمت ضد نفسها من خلال سعة الأطلاع الثقافي المتكلفة. ما يفعله دريدا في جولة مناظرة لافتة للنظر، أن يبين أن روسو يناقض نفسه في نقاط عديدة في نصه، لذلك بعيداً عن إثبات أن يكون الكلام هو أصل اللغة، وأن الكتابة مجرد نمو طفيلي، تؤكد مقالته أسبقية الكتابة ووهمية كل تلك الأساطير والأصل.

يعالج روسو مثلاً، الكتابة على أنها تكملة للغة الكلام، في علاقة ثانوية مع الكلام كالكلام نفسه ـ من خلال الصفة ذاتها يزول في الحال عما يصفه. مثل هذه المناظرات لها أسبقية تاريخية طويلة في الفكر الغربي. مثل ذلك قانون أفلاطون الغامض عن الأشكال، والنتيجة هي التقليل من شأن أنشطة الفن والكتابة من خلال الميل الثابت إلى ميتافيزيقيا نقية عن الوجود،

الابتعاد عنها يؤدي إلى مسرحية لا نهاية لها من المحاكاة المضللة. بالنسبة لدريدا «تكميلية» الكتابة هي بالتأكيد جذر المسألة، ولكن ليس بالمعنى الانتقاصي الذي أراده روسو. إن الكتابة هي المثال، فوق ذلك، للتكملة التي تدخل في قلب كل الخطاب المدرك وتتوصل إلى أن تعرف طبيعته الحقيقية وحالته. ويظهر دريدا أن مقالة روسو تخضع إلى هذا العكس حتى في عملية إدانة التأثير المدمر الذي يوجهه للكتابة و«التكميلية». أن أساسية غريبة كاملة للتكملة تجري في تفاصيل مناظرة روسو مثل هاجس مذنب تثنى تضميناته ضد مرادها المقرر والاستنتاج المعاكس لدى دريدا، ولكنه حقاً قراءة موضوعية، أن روسو لا يمكن أن «يعني ما يقوله» (أو يقول ما يعنيه) في نقاط معينة حاسمة. أن نص روسو، مثل نص سوسير هو موضوع لانحراف عنيف من الداخل، الذي يمنعه من التوغل في منطق غرضه المزعوم.

كانت الموسيقى هي أحد تشعبات الاهتمامات التي اتجهت نحوها الفلسفة الروسوية للثقافة، ولدريدا بعض الصفحات الرائعة المتعلقة بأفكار روسو عن الموضوع العام للكلام إزاء الكتابة تتحول فيها المناظرة نحو تفضيل روسو للأسلوب الصوتي أو اللحني الذي تعرف عليه في الموسيقى الإيطالية في زمانه، مقابل الهارموني أو الطباقي، الذي جسد ضعف أو تدهور التراث الفرنسي المزعوم. وبالنسبة لتاريخ الموسيقى فإن هذه النظرة

عرضة لكل أنواع الجدل العلمي. وعلي أية حال فإن دريدا لم يهتم كثيراً بالحقيقة الموسيقية مثلما اهتم بالعلامات النصية عن الشك والازدواجية التي تسم مناظرة روسو. أن أهمية اللحن الأولية في الموسيقى يلتزم به لغرض أن يتبع من نهايته حتى الغناء ويمثل الغناء بدوره أقرب السبل إلى الأصول العاطفية للكلام ذاته. إن الهارموني يدخل الموسيقى بذات عملية «الإفساد» التكميلية التي تفصل الكتابة عن الكلام. وكلما تطورت الموسيقى فقد اللحن (كما يوضح روسو) قدرته الأولى دون أدراك. وأن حساب المراحل قد تستبدل لدقة التغير في مقام «الصوت»[١٢].

ويركز دريدا على هذا الاقتباس واقتباسات شبيهة في نص روسو يبين أن ما يصفه روسو حقيقة ليس الحالة الموسيقية في فترة ما من الانحطاط بل «أية» موسيقى تتوق لما بعد المرحلة البدائية، مرحلة الصرخة غير المنطوقة، أن نسيان الأصل ربما كان هو الحيلة التي استخدمها الهارموني والكتابة لتحطيم «الدفء» البدائي للرفقة النقية مع الطبيعة. ومع ذلك فإن روسو مجبر بقوة على أن يعترف (من خلال نقاط – العمى والتناقضات في نصه) أن الموسيقى «لا يمكن التفكير بها» نهائياً دون تكميلية الهارموني. أو الانحراف عن الأصل، مما يشير إلى إمكان تقدمها. إن «ارتباك» روسو يكون أوضح حينما يحاول أن يعرف أصالة طبيعة اللحن والموسيقى. أن تكن الأغنية، كما يقترح روسو في كتابه «معجم الموسيقى» هي نوع من

تكييف الصوت البشري، فكيف ينسب إليها (يتساءل دريدا) أنها ذات خاصية شكلية تماماً[١٣]؟ أن النص يعترف بلا وعي ما ينكره روسو يمثل هذا الأسى: أن الفكر غير قادر على تحديد اصل نقي خالص للكلام أو الغناء. أن مناظرة روسو مثلما يصفها دريدا:

تنعطف في نوع من الجهد المنحرف للعقل «كأن» الانحطاط لم يفرض في التكوين، وكأن الشر يتلو الأصل الطيب. كأن الغناء والكلام اللذين لهما الفعل نفسه وألم الولادة نفسه لم يبدأا دائماً وبشكل سابق بالانفصال عن بعضهما[١٤].

إن نص روسو لا يعني ما يقول، أو بالحرف لا يقول ما يعني. أن نواياه تنحرف فتتشوه بوساطة «التكيميل الخطر» للكتابة كما اقتربت من موضوعة الأصالة.

يدرك دريدا مثل هذه التناقضات في كل إنحرافات مناظرة روسو، وحيثما تعارض أولية الطبيعة (أو الكلام) بانحطاط «الثقافة» (أو الكتابة)، يأتي دور المنطق الزائغ الذي يقلب التضاد ويقطع بعيداً أرضية معناه الحقيقي. لذلك يتحول تساؤل روسو «لأصالة» اللغة ليكون فرضاً سابقاً لحركة نطقية سابقة للإنتاج الذي يجب أن تكون مقطوعة المصدر من أي تأصيل كهذا للحضور. يكتب دريدا، أن التكميل لابد له أن يقحم «في المنطقة التي يبدأ فيها بنطق اللغة، أي من السقوط في نقطة ما من نفسها.

عندما تكون نبرتـها أوتنغيمتـها التـي تشـير إلـى الأصـل والعاطفـة فيـه قـد تشوهت تحت تلك الإشارة «الأخرى» للأصل التي هي النطق))[١٥].

أن «النبرة» و«التنغيم» و«العاطفة» تحدد معاً على أنها مصطلحات إيجابيـة فـي فلسـفة روسـو عـن الإنسـان والطبيعيـة. كلـها تعـود إلـى تلـك الأيديولوجيا المسيطرة للصوت بوصفه حضوراً – يعـادل أوليـة الكـلام مـع فضائل البراءة والمعرفة – الذاتية الواضحة. ينشئ روسو ميثولوجيا مدروسـة مبنية على التضاد بين اللغات «الطبيعية» التي تبقى قريبة من مصادرهـا فـي تفوه عاطفي، واللغـات «المصطنعـة» حيـث تكـون العاطفـة مغطـاة بغشـاء القوانين ونصائح العرف الأولى التي يربطـها بـ «الجنـوب» ثقافـة لا تبـالي كثيراً بالتقدم وتنعكس فـي لغتـها روعـة وبـراءة الأصـول. والأخـيرة معرفـة بأولئك «الشماليين» التي تؤشر خصائصها بالنسبة لروسو فساد التقـدم فـي الثقافـة. العاطفـة تقـهر بـالعقل وتلاشـت الحيـاة الجماليـة بقـوى النظـام الاقتصـادي الكبـير – وفـي اللغـة فـإن القطيعـة (تبعـاً لروسـو) قـد أشـرت بالتساوي. في لغة الجنوب العاطفيـة المنسـابة برقـة المبنيـة علـى الأصـوات المتحركة نواجه الكلام قريباً مـن مصـدر منبعـه. وعلـى النقيـض مـن ذلـك يكون طابع لغات الشمال التركيب الخشن ذا الأصوات السـاكنة الثقيلـة التـي تجعلـها أكـثر كفـاءة كوسـائل اتصاليـة لكنـها توسـع الصـدع بـين الشـعور والمعنى، بين الغريزة والتعبير.

إن ميثولوجية روسو بالنسبة لدريـدا هـي الموقـف الكلاسـي لعقلنـة التي دائماً ما تخرج عن حدودها في محاولـة لأن تحـل محـل أي أصـل أو (حالة طبيعية) للغة، أنه يبين كيـف أن روسـو يربـط تـهديد الكتابـة بعمليـة «النطق» التـي توسـع بـها اللغـة فهمـها وقدرتـها الاتصاليـة. إن «التقـدم»ي تضمن الإزاحة من الأصل والإقحام الفعلي لكـل تكـل العنـاصر فـي الكـلام النـبرة، اللحـن، علامـات العاطفـة – التـي تحـدد اللغـة إلـى الفـرد المتكلـم والمجتمع كعالـم أكبر. لتفكيك ميثولوجيا الحضور هذه، ما كان على دريـدا إلا أن يتتبع تلك «الصورة الغريبة للتكميلية» التي تنسج طريقها من خـلال نص روسو. الذي يظهر في الحقيقة هو أن اللغـة، حالمـا تمـر إلـى مـا بعـد مرحلة الصرخة البدائية، تكون دائماً وسابقاً مسكونة بالكتابة، أو بكـل تلـك الإشارات لتركيب «نطقي» يعده روسو فاسداً. ومثلما كان الحال في منهجية سوسير اللغوية، يكون الأمر مع التأمل التاريخي لروسـو الكـلام فـي كمالـه التخيلي للمعنى يشوه حتى المصدر من خلال تكميل الكتابة.

لهذا يشـغل روسـو مثـل هـذه المكانـة المركزيـة فـي «علـم الكتابـة Grammatilogy» وكتابة دريدا بشكل عـام أنـه يمثـل مجموعـة كاملـة مـن الموضوعات لاتي هيمنت بخطاب لاحق على اللغـة، «علـوم الإنسـان». أن نصوصه ثانية تكرار استحواذي لإشارات تضيع علامتها البلاغية وتعـرض لا

كفاءة اللغة حينما نكافح من أجل اصل لا يمكن الوصـول إليه. إن إسهاب نص روسو المغلق باستماتة هو أيضاً درس للفيلسوف اللساني الحديث:

«إن لغتنا حتى وإن سعدنا بالتكلم بـها، كـانت قبـل ذلـك قـد بدلـت الكثير من الألفاظ بالكثير من اللهجات. فقدت الحياة والحـرارة. لقـد أكلـت بالكتابة. قرضت خصائصها النبرية بالأصوات الساكنة»[١٦].

الكلام ذاته دائماً ما يتهم بالاختلافات وآثار المعنى غير الحاضر الذي ينشئ لغة منطقوة. لكي تحاول أن تفكر بـالأصل فـي أسـلوب روسـو هو لذلك أن تصل إلى تنـاقض لا يمكـن أن يحـل أن يتجـاوز. أن المسـألة ذات تكملة أصلية، أن يكــن هـذا التعبير العبثيي محفوفاً بالمخـاطر غـير مقبول تماماً لأنه يقع ضمن المنطق الكلامي. التكملـة هـي التـي تـدل علـى نقص «الحضور» أو حالة الكمال لما بعد التذكر، و«يعوض» لذلك النقص بإطلاق الحركة فـي تنظيمـه للاختـلاف، أنـه غـير حـاضر فـي اللغـة ولكنـه موجود في كل مكان مفترض من قبل من خلال وجود اللغة على أنها نظـام سابق – للنطق. أن الفلسـفات التـي لا تحسـب حسـاباً بفعاليتـها هـي لذلـك محكومة (ينـاقش دريـدا) بـالتكرار المستمر للتناقضـات التـي سـلط عليـها الضوء في قراءته لروسو.

امتد هذا النقـد إلـى الأنثروبولوجيـا البنيويـة لكلـود ليفـي شـتراوس، حيث وجد دريدا الظواهر نفسها تبدو في مصطلحات الطبيعة مقابل الثقافـة.

كان ليفي شتراوس من بين الأوائل الذين أدركوا أن رؤى اللسـانيات البنيويـة يمكن أن تطبق على «لغات أخرى» أو أنظمة دالة في الجهد لفك شـفراتها الخفية، ذلك ما رفع ربما الإنجاز المتفرد والأكثر تأثيراً للبنيوية في صيغتـها التفسيرية الواسعة – القاعدة. يسـتند ليفـي شـتراوس فـي تحليلـه للأسـطورة والطقس إلى العرف، أن خلف كل التشكيلات السطحية الناتجة عن ثقافـات العالم المختلفة، ثمة تنظيمات وأنماط تحيـل ذواتـها إلـى التحـري البنيـوي. أنها مسالة النظر إلى ما بعد قناعتها المعلنة إلى بني التقابل الرمزي والسياق التي تنظم أنماط النثر المتنوعة. في مستوى ما في قناعتها المعلنـة إلـى بنـي التقابل الرمزي والسياق التي تنظم أنماط النثر المتنوعة. في مستوى ما مـن التجريد، يناقش أن من الممكن تكوين نماذج من التطور والعلاقات الشكلية التي تقطع مباشرة كل تمايزات الثقافة والوطنية. أن الأساطير يمكنها لذلـك أن ترى كتمرين لحل مسألة موجزة إلى سياق في مختلـف الطـرق ولكنـها دائماً تعود إلى الوراء، إلى الظواهر الثابتة العظيمة للوجود البشري – بشـكل رئيس بني القانون والمحظـور الـذي يحيـط مثـل هـذه المؤسسـات كـالزواج والعائلة والهوية القبليـة ومـا شـابه. النقطـة النهائيـة لمثـل هـذا التحليـل قـد يكشف جيـداً، مثلنـا يفعـل ليفـي شـتراوس غالبـاً معادلـة ذات قـوة جبريـة وبساطة في التعبير عن المنطق الذي يتخفى في مجموعة الأساطير المشتتة.

يقرأ دريدا ليفي شتراوس بصفته وارثاً للنزعة المركزية الصوتية Phonocentric لدى سوسير، والرغبة الشديدة والمستحيلة لروسو نحو الأصول والحضور، كلا الخطين الفكريين يلتقيان بما يراه دريدا ليكونا ديالكتيكا دقيقاً ولكنه ثقيل بين »الطبيعة« و»الثقافة«. إن الأساس المركزي الصوتي phoncentric لمنهج ليفي شتراوس ينساق، بوضوح تام، من اللسانيات البنيوية لسوسير ورومان جاكبسن. ولكن مع هذا الالتزام المنهجي ثمة أيضاً، تبعاً لدريدا، علم نظام الصوتية phonologism اللساني والميتافيزيقي الذي يرفع من شأن الكلام على حساب «الكتابة» – وبالنتيجة يبدو ليفي شتراوس وهو يعمل وفق الأنثروبولوجيا «البنيوية» الحديثة يقوم بذات الخدمة الغامضة التي قام بها روسو للعلم التأملي في عصره. ان التقابل الطبيعة/ الثقافة يمكن أن يرى يفكك ذاته حينما يستسلم ليفي شتراوس للحلم الروسوي عن اللغة البريئة والمجتمع القبلي الذي لم تمسسه شرور الحضارة.

إن مناظرات دريدا مبنية أساساً وإلى حد كبير على مقتبس وجزء واحد – الدرس الكتابي «من كتاب ليفي ستراوش «ترستي تروبيك» الصادر عن ١٩٦١. هنا ينطلق الأنثروبولوجي لتحليل ظهور الكتابة ونتائجه بين قبيله (النامبيكاوارا) التي وصف تحولها نحو «الحضارة» بمشاعر لا تخفي من الحزن والشعور بالذنب. أنه يسجل كيف أن بواعث السلطة

السياسية (هرمية السلطة، الوظيفة الاقتصادية.. الاشتراك في مايشبه السر الديني) أعلنت ذواتها في الاستجابات المبكرة للغة المكتوبة. أن ليفي شتراوس يقدم، مثل روسو، التعليل للتوق البليغ نحو التوحد البدائي المفقود للكلام – قبل – الكتابة. أنه يأخذ على عاتقه حمل الذنب الذي جاء من هذه المواجهة بين الحضارة والثقافة «البريئة» التي تستثمرها باستمرار. بالنسبة لليفي شتراوس، فإن موضوعات الاستثمار والكتابة تتماشى طبيعياً، مثلما هما الكتابة والعنف.

ويكون جواب دريدا ألا نكر العنف الموروث للكتابة، ولا أيضاً مناقشة أنها تشير إلى مرحلة ذات تقدم غير معكوس لما بعد العقلية «البدائية» فمن جانب يستنتج أن النامبيكوارا، بشهادة ليفي شتراوس، كانوا من قبل خاضعين لنظام قبلي تميز بـ «عنف مثير» – علاقاتهم الاجتماعية وطقوس القوة هي في إظهار تضاد المشاعر المستعادة للعالم الأنثروبولوجي. الذي قدم في مكان آخر صورة خيالية للعبهم وطبيعتهم النقية بالإضافة إلى ذلك، وكما يناقش دريدا، فإن هذا يقترح أن الكتابة دائماً جزء من الوجود الاجتماعي، ولا يمكن أن يؤرخ من اللحظة التي يقدم فيها العالم الأنثروبولوجي، المشاهد المذنب، أعرافها الصورية المجردة. في الحقيقة ليس ثمة وثيقة نقية، مثلما يتخيل شتراوس، وقبله روسو، يمكن أن تتدمر باختراع الكتابة بهذا المعنى الضيق في «الحضور – الذاتي»، المقاربة

في ملامح الوجه لوجه: تحديد الأصالة هذا هو إذاً كلاسي.. روسوي ولكنه كان وارثاً للأفلاطونية[١٧]. من هذه النقطة من المستحيل لدريدا أن يناقش أن عنف الكتابة موجود خارج كل الخطاب الاجتماعي، ذلك يعني في الحقيقة أن يؤشر «أصل الأخلاقية مثلما يشير للأخلاقية»، الانفتاح اللاخلاقي لعلم الأخلاق.

لذا يتبع نقد دريدا لليفي شتراوس السبيل ذاته الذي ابتعه في قراءاته التكفيكية لروسو وسوسير. ومرة أخرى أنها مسألة موضوع مكبح أو إخضاع (للكتابة) متتبعة تشعباتها النصية المتنوعة وتبين كيف أنهذه التشعبات تدمر النظام الحقيقي الذي يكافح من أجل ضبطها بدقة. أن الكتابة، بالنسبة لليفي شتراوس، هي أداة قمع ووسيلة «استعمار» العقل البدائي بالمساح له لأن يجرب (ضمن حدود مناسبة) قدرات المتسلط ويرى دريدا في قراءته أن موضوع افتقاد البراءة هذا هو وهم رومانسي، وفي الأخير صورة متأخرة للغموض الروسوي عن الأصلو. أن «الكتابة» في إحساس ليفي شتراوس هي مجرد فعالية مشتقة دائماً ما تلي مكملة للثقافة «المكتوبة» من قبل أشكال من الوجود الاجتماعي ويتضمن ذلك شفرات التسمية والمنزلة والقرابة وبقية هذه التقييدات المنظمة – لذا فإن العنف الموصوف من قبل ليفي شتراوس يفترض من قبل «مثما يقتضي فضاء

قدرتـه، عنـف الكتابـة البدائيـة وعنـف الاختـلاف والتصنيـف ونظـام التسميات»[١٨].

وهذا ما ستكون له فيما بعد علاقـة بوظيفـة «الأسـماء» فـي مجتمـع قبيلة النارمبيكوارا وكذلك مع دلالتها وصيغة العلامة. يعرض ليفي شتراوس حكاية طريفة عرضية عن بعض الأطفال الذي خلعوا عداواتهم الخاصة بـأن يمحو كل واحد منهم أسم الآخر في دائرة من انتقام متبادل. ومنذ أن وضـع مجتمع نامبيكوارا تبعـاً لليفـي شـتراوس، محظـورات شـديدة فـي اسـتخدام أسماء العلم. فإن هذه الحادثة العرضية أصبحت رمزية للعنف الذي تغلغـل في الثقافات عندما سمحت لغتهم للتبادل المشوش (أو الكتابة). يواجه دريدا شهادة – من ليفي ستراوس أيضاً – أن هذه «ليست» فـي الحقيقـة، «أسـماء علم» بمعنى أن الحكاية تتطلب ذلـك لكنـها كـانت فـي السـابق جـزءاً مـن «نظام التسمية» الترتيب الاجتماعي – الذي يعيق فكرة التملـك الفـردي. أن المصطلح «اسم علم» هو ذاتـه غـير مناسـب لذلـك تستمر المنـاظرة لأنـها تحمل ولاء للذاتيـة المفـردة والموثقـة ومـا هـو متضمـن حقيقـة هـو نظـام تصنيـف، اسـم مصنـف يعـود إلـى تنظيـم «الاختـلاف» الخـاضع للملكيـة الجماعية وليس إلى الفردي الخاص. في هذا المثـال، مـا هـو محظـور عنـد النامبيكوارا ليس خرقاً لأي من الحقوق الشخصية، بل على الأصح التفـوه بـ «ما يعمل» كأسم علم.

«رفع التحريم» اللعبة الكبيرة للشجب.. لا تكون موجودة في إزالة أسماء العلم، بل في تمزيق القناع الذي يخفي تصنيفاً... الكلام المنقوش ضمن نظام اختلافات لساني - اجتماعي[19]. إن استراتيجيات دريدا أكثر وضوحاً في عروضها في تلك الصفحات لامكرسة لليفي شتراوس. »الطبيعة« اليت رعفها روسو بالنقاء والكلام المباشر، وليفي شتاوس يفجر الوعي القبلي، مبديا غموضاً تراجعياً للحضور الذي يهمل شخصية التغريب الذاتي لـ «كل» الوجود الاجتماعي. ومرة أخرى تصبح الكتابة المصطلح الحيوي في مناظرة تمد تضميناتها إلى علم ما قبل التاريخ كله والمؤسسات الأساسية في المجتمع.

إضافة إلى ذلك فإن ما يشهد على ذلك الاستنتاج موجود، في نصوص ليفي شتراوس كان في كتابات روسو وسوسير أنه ليس «منهجاً» جديداً وبالغ الشمول للقراءة ابتكر كي يقفز النقد قفزة إلى الأمام. ولا هو يرتطم من الخارج ومن الأعلى مثل بعض اشكال النقد المراكسي التي تعامل «النص» على أنه دعامة جاهزة لمعرفتها العليا بمعناه أو صيغة انتاجه. وبالتأكيد فإن إحدى الأساطير أو الخدع الميتافيزيقية التي دائماً ما يهاجمها ديدا في الملاحظة التي تقول أن الكتابة على نحو ما خارجية بالنسبة للغة، تهديد من الخارج يجب أن يواجه دائماً بترسيخ الحضور «الكلامي» وبمرور هذه الفكرة في تراث طويل من أفلاطون إلى سوسير،

فإنها أوضح ما تكون (وبشكل متناقض) مطبوعة في الاستنادات الروسوية. لليفي شتراوس تصبح الكتابة قوة مجسدة للعنف والفساد. تهدد بثبات القيم الجماعية التي عرفت مصاحبة للكلام ، أن هدف دريدا هو أنيبين على العكس من ذلك، أن الكتابة برزت ضمن «الأساس» الفعلي للكلام وضمن «النص» الذي يجتهد ليدرك ويوثق ذلك الموضوع، وبهذا المعنى تكون التفكيكية الشريك الفعال للكتابة المكبح ولكنها المنطوقة من قبل وبعبارة دريدا المقتبسة كثيراً، «لا شيء خارج النص».

الهوامش

1- Leavis F.R. (1937) Literary Criticism and Philosophy, (reply to rene Wellek). Scuritry vi, 55-70.
2- De Man, Paul (1979) Allegories of Reading: figural Language in Rousseau Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven, Conn: Yale University Press, P. 113.
3- De Man, Paul (1971) Dlindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary critiscism London and New York: Oxford University Press, P.28.
4- Ibid, 29.
5- Ibid, P. 110..
6- Barthes, Ronald (1967) Elements of Semiologg. Trans Annette Lavers and colin Smitn London: Jonathan Cape, P.10
7- Derrida, Jacques (1977)
8- Barthes, Ronald (1967). Elements of Semiology, P. 16.
9- Derrida, Jacques (1977) of Grammatology, P. 199.
10- Ibid, PP. 43-4.
11- Quoted in Derrida (1977) of Grammatology, P, 199.
12- Ibid, P. 196.
13- Ibid, P. 199.
14- Ibid, p. 270
15- Ibid, p, 226.
16- Ibid, P, 138.
17- Ibid, P. 110.
18- Ibid, P. 111.

مصادر الكتاب

حرر المترجم الدراسات التي ضمها هذا الكتاب من المصادر المثبتة إزاء كل منها:

١- «أعداء الشعر» و«فلاسفة ضد الشعر» من كتاب:

Enemies of Poetry, William Stanford, London, 1980

٢- «معنى الفكرة الأدبية» من كتاب:

The liberal Imagination, Lionel Trilling, Columbia University, 1950. U.S.A

٣- «صناعة الخرافة والواقع»، من كتاب:

Fabulation and Metafiction, Robert Scholes, University of Illinois press, 1979, U.S.A.

٤- «الأقنعة في الشعر» من كتاب:

The Truth of Poetry, Michael Hamberger, Printed in Britain by J.W. Arrosmith Ltd Bristol 1982.

٥- «جاك دريدا - اللغة ضد نفسها»، من كتاب

Deconstruction Theory and Practice, Cristopher Norris, Methuen, London and New York, 1982.

سهيل نجم
شاعر ومترجم

- تولد ١٩٥٦ بغداد.

-بكالوريوس في الأدب الإنكليزي - كلية الآداب - جامعة البصرة ١٩٧٨.

-دبلوم في الأدب الإنكليزي - كلية الآداب - جامعة صنعاء ١٩٩٤.

صدر له في الشعر: ديوان «فض العبارة» بيروت ١٩٩٤/ دار الكنوز الأدبية. صدر له في الترجمة:

١- الثعبان والزنبقة رواية ديكوس كازنتزاكيس بغداد ١٩٩٠/ دار المسار.

٢- الثعبان والزنبقة، ط٢، بيروت ١٩٩٤/دار الكنوز الأدبية.

٣- الشعر الإنكليزي المعاصر - مختارات - بغداد - ١٩٩٠ /دار المسار.

٤- القديس فرانسيس - رواية - نيكوس كازنتزاكيس - بيروت ١٩٩٧/دار الكنوز الأدبية.

٥- أخلاقيات القراءة - دراسة نقدية - هيليس ميلر - بيروت ١٩٩٨ / دار الكنوز الأدبية.

٦- تيد هيوز - دراسة ومختارات - القاهرة ١٩٩٨/ هيئة قصور الثقافة.

٧- صموئيل بيكيت - سيرة ذاتية (بالاشتراك مع خالد جابر يوسف) المجمع الثقافي في الأمارات العربية المتحدة.

٨- خمس رسائل من أمبراطورية شرقية - رواية - آلأسدير غري - عمان ١٩٩٧/ دار أزمنة.

٩- الإنجيل يرويه المسيح - رواية - خوسيه ساراماغو - بيروت /٢٠٠٠/ دار الكنوز الأدبية.

الفهرس

الموضوع **رقم الصفحة**

يشكل مصطلح "المرآة" ومرادفاته كالمحاكاة والإنعكاس قاسماً مشتركاً لهذه الدراسات وإن تباينت وجهات نظر النقاد والمفكرين فيما يخص فهمه وتحديد معناه الإصطلاحي وخصوصاً في تقابله مع مصطلح "الواقع" الحياتي أو الطبيعة بمعناها الأشمل.

ويحيلنا بورخس إلى مصطلح آخر مكمل لمصطلح "المرآة" هو "الخارطة" بوصف الخارطة سبيلاً آخر لتصوير العالم ،ويحدد بورخس ماهية هذا المصطلح ضمن الدراسة التي كتبها روبرت شولز عنه ضمن هذا الكتاب الذي آمل أن يكون إضافة نوعية، لا كمية، لمفاصل النقد الأدبي.

المترجم

